

Livia Cotorcea

LIRICA LUI
M. I. LERMONTOV



junimea

Livia Cotorcea

LIRICA
LUI
M. I. LERMONTOV

Considerații tematico-structurale

EDITURA JUNIMEA — IAȘI
1983

CAPITOLUL I

PERSPECTIVE TEORETICE ȘI METODOLOGICE DESPRE IMAGINEA POETICĂ

Prezent în însăși definiția artei ca element prin care acesteia i se fixează specificitatea, termenul de *image* a primit și continuă să primească accepții diferite. Faptul că pînă în prezent nu avem o definiție a *imaginii*, îndeosebi a *imaginii poetice*, acceptată în unanimitate și fără demonstrație, nu ne poate îndreptăți să considerăm imposibilă definiția artei sau să reproșăm esteticii și științei literare lipsă de claritate și fermitate în folosirea propriei terminologii.

Situația este o consecință a complexității fenomenului artistic; dobîndind realitate estetică numai în viața concretă și parțial analizabilă a operei, imaginea se supune mai greu precizării abstracte pe care o cere definiția. Fie că a pus arta în legătură cu intuirea unei realități figurative (Aristotel, Kant), fie că a văzut în ea expresia unei realități traductibile în termeni de dinamism psihic (Hegel, Schelling, Schopenhauer, Croce), de reflecție a conștiinței asupra ei însăși (Husserl) sau de maximă intensitate ca trăire (Heidegger), fie că a considerat-o „procedeu” (formalismul rus, neocriticismul), estetica n-a putut evita aspectul de specificitate a obiectului estetic, specificitate conținută în imagine. Ea s-a apropiat neconținut de această realitate-esență, oferind asupra ei puncte de vedere valabile, dar de o cuprindere parțială, fie pentru că s-a ocupat numai de anumite zone ale artei, fie pentru că perspectiva abordării nu a fost suficient de largă.

Nefiind cazul să urmărim toate dimensiunile definitorii ale conceptului de *image*, vom încerca o descriere a naturii *imaginii poetice* din perspectivele esteticii, poeticii și stilisticii, care ni s-au părut a o contura mai elocvent. Nu ne va

interesa raportul dintre *imaginea artistică* și *imaginea poetică*, decît în măsura în care descrierea pe care o urmărim implică această operație. De asemenea, vom restrînge obiectul discuției de la sfera generală a literaturii la cea a poeziei mai reprezentativă pentru modul de existență a imaginii poetice.

Coroborînd cîteva considerații ale lui Guido Morpurgo-Tagliabue¹, putem numi imaginea poetică ansamblu complet și suficient de schițe perceptive, intențional selectate, care actualizează viziuni mentale ale obiectelor și experienței de viață prin semne verbale. Acestei constatări i s-ar putea face întîmpinarea că astfel poate fi definită însăși poezia, fără ca prin aceasta cele spuse mai sus să-și piardă valabilitatea. Romanticii, se știe, au vehiculat, dezvoltat și aplicat ideea că poezia este o imagine (ne amintim formula lui Goethe ; „există o poezie fără tropi care este un singur trop”², compusă dintr-o mulțime de alte imagini, detașabile de corpul poeziei în măsura în care esența se poate separa de forma care o poartă. Trebuie să recunoaștem că această înțelegere a poeziei nu este lipsită de îndreptățire.

Dezvăluind porțiuni ale lumii și sugerînd caracterul lor de model universal, imaginea însăși apare, asemenea poeziei, ca recreare a lumii. Dar a avea șansa găsirii unei imagini fericite nu implică obligatoriu și elaborarea unei poezii, crearea acelei structuri poetice care fixează în obiectul concret al operei o viziune și care face să ființeze imaginea nu numai în realul figarativ al textului, ci și dincolo de acesta, în conștiința receptoare. Pe de altă parte, textul poetic nu-și găsește unitatea și coerența fără impulsul imaginii, concomitent agent, obiect și scop al procesului lui de structurare (faptul că există poezii fără metafore, epitete, comparații etc. nu contrazice cele spuse de noi, întrucît nu identificăm imaginea cu figura).

De aici constatarea că imaginea este relativ independentă față de text (îl precede în momentul genezei ei și-l depășește în cel al receptării, trecînd în cultură), dar și că ea nu devine

¹ Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, I, II, Editura „Meridiane,” București, 1976 (în special vol. II, capitolul *Estetica fenomenologică*, p. 198—242).

² J. W. Goethe, *Maxime și reflecții*, Esouri, București, 1972, p. 66.

estetică decât prin procesul figurativ care-i dă realitate și-i asigură deplasarea spre sensul ideal. Imaginea Luceafărului eminescian, de exemplu, cu toate semnificațiile ei, este implicată în textul poemului și condiționată de acesta. Faptul că poemul are mai multe variante dovedește, după părerea noastră, că textul se mișcă spre un sens intuit de poet înainte de facerea lui și că varianta la care se oprește reprezintă, în înțelegerea lui, situația de maximă poeticitate a acestuia. Povestea fetei de împărat, călătoria cosmică, dialogul cu demiurgul etc. sînt tot atîtea elemente care dezvoltă și adîncesc imaginea Luceafărului. Organizate în text după o necesitate impusă de însuși sensul acestei imagini, ele fac posibil și transferul ei în cultură.

Între imagine și poezie nu se poate stabili, deci, un raport ca între parte și întreg, simplu și complex, dar nici nu se poate pune semnul static al egalității. Amîndouă reprezintă un model al lumii ca stare tensională vizînd deopotrivă devenirea și oprirea, pentru imagine fiind mai evidentă propensiunea spre ideal, devenirea, pentru textul poetic spre realitatea formei. Între ele vom pune semnul dinamic al corelației³. Mod de ființare a imaginii nu mai poate fi considerat doar tabloul, ci și devenirea sensului ei prin mișcarea organizată în și spre ideal și real. Tocmai această capacitate

³ Caracterul dinamic al poeziei, implicit al imaginii, fusese remarcat încă de Aristotel care compara opera de artă cu un organism viu și care vedea în „chipul cum trebuie întocmită materia” o mișcare organizată spre „plăsmuirea care să fie frumoasă” (*Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentariu de D. M. Pippidi, Ed. Academiei, București, 1965, p. 53). Romanticii subliniau și ei dinamismul poeziei și imaginii pe care le identificau cu gîndirea ca proces. B. Croce, apoi, a surprins starea de tensiune a imaginii în definiția „intuiție-expresie”, atît de diferit înțeleasă de cei care l-au comentat și preluat. „Singurul lucru care contează este imaginea formată și caracterul ei estetic, care transcende totdeauna caracterele fizice determinate” — scria el (vezi *Poesia*, traducere și prefață de Șerban Stati, Ed. „Univers”, București, 1972, pp. 182—183). Un moment important în discuția acestei probleme este marcat de intervenția lui Nietzsche: „Să simți drept conținut, drept lucrul însuși ceea ce non-artiștii numesc formă” (apud G. Picon, *Scriitorul și umbra lui. Introducere la o estetică a literaturii*, traducere de Viorel Grecu, Ed. „Univers”, București, 1973, p. 127). Acesta este momentul în care poetica și estetica consideră opera în sine, semnificîndu-i caracterul dinamic prin analiza a însăși manierei de a folosi materialul limbii. Acest caracter fusese ilustrat cu anti-

fi deplasează rosturile de la simplă imitare a obiectului (obiect putînd fi realitatea interioară sau exterioară) la cel de mijloc de cunoaştere şi apreciere a acestuia în esenţa şi existenţa lui fenomenală. Prin aceasta imaginea pare a se apropia de o altă noţiune fundamentală a poeziei, mult vehiculată şi deseori confundată cu ea : *metafora*. Folosirea concomitentă a celor doi termeni pentru a desemna o realitate unică, precum şi eliminarea unuia în favoarea celuilalt este generată de considerarea atitudinii funciare a conştiinţei în faţa lumii, aceea de a reflecta lumea şi de a se proiecta în ea. Această stare a conştiinţei condiţionează capacitatea ei de a institui analogii, de a declanşa procesul generator de artă — *metaforismul*, înţeles de noi nu numai ca proces prin care se naşte metafora, ci şi ca instituire a fuziunii organice (a „simpatiei”) dintre eu şi lume ce poate primi şi altă expresie decît cea metaforică. Dacă avem în vedere nivelul general al cunoaşterii, desigur putem identifica imaginea cu metafora (cum fac Lucian Blaga şi G. Bachelard), dar odată intraţi în domeniul specific poeziei, trebuie să încercăm a le diferenţia. Aceasta va fi dificil, poate chiar imposibil, dacă nu vom deosebi de la bun început *metafora* ca figură de *metaforic* — efect spre care tind toate elementele textului poetic

cipaţie de poetica lui E. Poe şi Ch. Baudelaire, confirmat de căutările teoretice şi practica poetică a simbolismului, de poetica lui P. Valéry, teoretizată din punct de vedere lingvistic şi estetic de formalismul rus şi apoi de neocriticismul american. Pentru formaliştilor ruşi, de exemplu, textul poetic devine arhitectură de elemente funcţional eterogene, care se opun, se compun, se subordonează unul altuia, cu alte cuvinte, el devine dialectică interioară a părţilor care deformează acel status pe care fiecare din el îl are separat (V. Şklovski, *Iskusstvo kak prijom*, în *Sbornik po teorii poetičeskogo jazyka*, S. Pb. 1919; I. Tinianov, *Problema stihotvornogo jazyka*, Leningrad, 1924). I. Tinianov a exprimat foarte clar această concepţie în lucrarea lui fundamentală privind limbajul poetic : „Unitatea operei nu este un tot simetric închis, ci o unitate dinamică (...) iar forma o curgere” (*op. cit.*, p. 10). În considerarea dinamicii textului poetic, neocriticismul şi structuralismul stabilesc noi şi noi nivele de manifestare a poeticului, între care descoperă tensiuni dinamice ca manifestare a legăturii dialectice dintre întreg şi parte (vezi J. C. Ransom, *Humanism at Chicago*, în „*Poems and Essays*”, New York, 1955; I. A. Richards, *The Language of Poetry*, 1942, New Jersey; J. Cohen, *Structure du langage poétique*, „Flammarion”, Paris, 1966).

(chiar și atunci când acesta tinde spre gradul figurativ zero)⁴.

Recunoscînd în *imagine* și *metaforă* expresia unei analogii, A. Breton încearcă să le diferențieze stabilind pentru primă regimul de arbitraritate, pentru cea de a doua — regimul de intenționalitate. Dar cum literatura se face cu materialul limbii și în spațiul limbii, nu există nimic în ea care să nu fie intenționalitate, cu atît mai puțin imaginea care ființează prin actul figurativ. Altul trebuie să fie criteriul care le diferențiază. În primul rînd, spre deosebire de metaforă care se bazează pe raporturi asociative de tipul analogiei și similitudinii, imaginea este figurată prin instituirea și a altor tipuri de raporturi, printre care cele bazate pe contrast, contiguitate, paralelism. În al doilea rînd, metafora ca figură, alături de comparație, epitet, rimă, asonanță, este un mod de figurare a imaginii, de fixare a ei în structura textului. În acest sens, metafora, comparația, paralelismul pot fi numite imagini, dar imaginea nu e numai metaforă, comparație, paralelism fie și pentru motivul că, putînd fi exprimată de oricare din ele, se arată a fi de o natură mai generală decît acestea. Diferența dintre *figură* (deci și metaforă, în expresia ei lingvistică) și *imagine* poate fi considerată similară celei ce se stabilește între specie și gen, imaginea fiind în opinia lui J. Cohen și M. Deguy un operator poetic față de care toate figurile nu sînt decît realizări particulare specifice nivelului și funcției lingvistice în care operatorul se actualizează (nivelul sintagmatic sau paradigmatic, predicativ sau determinativ etc.). Prezența imaginii acolo unde metafora lipsește (poezia descriptivă, poezia bazată pe figuri gramaticale sau ritmice) este un argument, nu dintre cele neglijabile, în favoarea ideii că imaginea nu este identică metaforei⁵.

„Fericita predispoziție”⁶ de a descoperi relații între obiecte sau între om și obiecte marchează primul moment

⁴ Vezi discuția pe care o poartă în această problemă J. Cohen în *Structure du langage poétique*, „Flammarion”, Paris, 1966, cap. I și M. Deguy, *Vers une théorie de la figure généralisée*, „Critique”, XXV, nr. 269, oct. 1969.

⁵ În problema metaforei și imaginii, vezi: P. Caminade, *Image et métaphore*, Bordas, 1970; Yvon Belaval, *La recherche de la poésie*, Paris, 1947; R. Jakobson, *Lingvistică și poetică*, în *Probleme de stilistică*, Buc., 1964; D. Lewis, *The Poetic Image*, London, 1947.

⁶ Aristotel, *op. cit.*, p. 86.

al devenirii imaginii, momentul perceptiv, dominat de facultatea imaginativă căreia Kant îi subliniază esența transcendentă.⁷ Această facultate imaginativă operează asupra senzațiilor vizuale, auditive, motrice, tactile etc. date de obiecte, situații, amintiri, provocând în ele o evocare ireală și modificând dualitatea subiect-obiect spre identitate și reversibilitate perfectă. Astfel ia naștere „schita perceptivă”, cum o numește G.M. Tagliabue⁸ („sinteză transcendentă a imaginației” după Kant⁹), moment al fuziunii dintre idee, emoție, obiect, sinteză a diversului intuiției sensibile, pe care același Kant o numește „figurată”.

„Sinteza figurată” este momentul afirmării subiectului și obiectului într-o legitate comună care ține de absolut: „există ceva necunoscut guvernat de legi în obiect, care corespunde necunoscutului guvernat de legi în subiect” — spunea Goethe¹⁰. Dar ea este și momentul în care transcendentalul alunecă în orizontul antropologic, momentul în care psihologia creatorului antrenează și este antrenată în procesul devenirii imaginii. Estetica și poetica de orientare psihologistă, îndeosebi cea anglo-saxonă și germană, au intervenit în considerarea acestui moment ca moment în care imaginea se individualizează de la creator la creator. Ea a dovedit că preferința unor poeți pentru imagini vegetale, a altora — pentru imagini ale anorganicului, ale fluidului sau solidului este condiționată de un anumit tip de sensibilitate și de psihologie care-și spune cuvântul în selecția pe care o operează sinteza perceptivă. De exemplu, intuiția eminesciană, care merge spre fluid și muzical, sau cea argheziană, marcată de tactil și solid, determină un anumit tip de imagine. Cu alte cuvinte, imaginea ne poate spune care anume obiecte ale realității au declanșat în creator intuiția unui model al lumii („pattern”, după exegeza anglo-saxonă) și pe ce canale ale percepției acestea au ajuns la conștiință solicitând-o. Interesantă în sine, cât și ca moment al evaluării estetice, metoda psihologică, în varianta ei psih-

⁷ I. Kant, *Critica rațiunii pure*, trad. N. Bigdasar, Elena Moisuc, Ed. științifică, București, 1969, p. 137.

⁸ G. Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, vol. II, § 117.

⁹ I. Kant, *op. cit.*, p. 146.

¹⁰ J. W. Goethe, *op. cit.*, p. 197.

analitică sau psihocritică, nu ne poate spune esențialul despre statutul de existență a imaginii poetice în ireal și imaginar.

Căci, din întâlnirea celor două realități (eul, marcat de psihologia individuală și de cea a rasei, și lumea) ia naștere o nouă realitate deconcretizată, dar purtând în ea virtualitatea formei, virtualitatea fixării în timp. Actualizarea acestei virtualități se produce în momentul figurativ sau cel al formei. El este condiționat de acțiunea imaginației creatoare¹¹ sau a imaginației în act, facultate supremă prin care spiritul își exercită capacitatea critică și selectivă, energie organizantă și totalizantă acționând în virtutea unei legități profunde a textului care se face. Imaginația creatoare operează selecționarea schițelor perceptive și încadrarea lor într-un întreg care să figureze cu maximum de proximitate manifestarea spiritului în creat. Mai multe principii vor călăuzi acest act al imaginației creatoare : principiul abstractiv, imitativ, egocentric sau cosmocentric, continuității și discontinuității etc. Acțiunea lor concomitentă (cu predominarea unuia dintre ele) va organiza figura și complexul de figuri astfel încât să fie menținută o dimensiune cognitivă care să poarte marca sensibilității creatorului și să trimită la lumea emoțiilor, o dimensiune a individualului dar și a universalului. Acesta este un proces în care subiectivitatea își oferă corelatul obiectiv al formei, proces definit prin acțiunea simultană¹² a intelectului și emoției în intenția „fabri-

¹¹ Vezi în problema imaginației: Aristotel, *op. cit.*, ; S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, 1817 ; Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, 1905 ; P. P. Negulescu, *Psihologia stilului*, București, 1896 ; Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris, 1968 ; R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, 1964 ; culegerea *L'imagination créatrice. Rencontre internationale organisée par la Fondation pour une entraide intellectuelle européenne*, Poigny-la-Forêt, 9 — 13 octobre 1970 ; B. Croce, *Poesia*, Ed. „Univers”, București, 1972.

¹² Simultaneitatea lui „a simți” și „a gândi” în actul creator este una din realitățile axiomatiche ale poeticii și esteticii. Anticii numeau această sincronie „imaginație mentală” ; epoca Renașterii a elogiat „intelectul intuitiv” ; romanticii, exaltând rolul „sensibilității” și „intuiției” în creație, nu exclud gândirea și controlul rațiunii (de exemplu, Coleridge, în *Biographia Literaria*, remarcă operația de „selecție atentă” și „dispunere artificială” pe care le raportează la imaginația creatoare) ; epoca modernă, cu interesul ei pentru momentul tehnic al creației, a pus în evidență componenta rațională, conștientă a „inspirației” și execuției operei (E. A. Poe,

cării" aceluși „secundar” și „străin” fără de care imaginea poetică nu s-ar putea distinge de oricare imagine a naturii în act sau nu s-ar putea separa de planul percepției pure. Prin aceasta, schițelor perceptive li se oferă un cadru artificial în care ele vor evolua în combinați și disocieri menite a figura un univers care se vrea sferic, ilimitat în semnificație și avînd puterea de convingere proprie realității.

Purtînd în ea imaginea necreată, precum și tendința acesteia de a se realiza, schița perceptivă generează un cîmp tensionat („flux pasional”, cum va spune I.A. Richards în *The Language of Poetry*, replică la anticul „furor”), sinteză a acțiunilor destructive și constructive asupra materialului lingvistic vizînd deopotrivă generalizarea și sensibilizarea unei semnificații intuite. Prinse în acest cîmp cu acțiune deformatoare, cuvintele vor renunța la funcția lor denotativă sau o vor păstra, modificată de numeroasele conotații pe care le impune structura în formare (textul). Astfel, cele două momente ale devenirii limbajului poetic propuse de I. Tinianov — (momentul deformativ și constructiv) — și J. Cohen (momentul destructiv și constructiv)¹³, nu trebuie înțelese în diacronie ci în sincronie. Căci, în momentul destructiv, marcat de tendința sensului spre non-sens, se și naște un nou sens — sensul poetic. Concomitența celor două momente face din fiecare cuvînt atras în sfera de semnificație a imagini o unitate a exprimatului și neexprimatului, îl transformă

Ch. Baudelaire, P. Valéry). Contrar acuzațiilor de „idealism” și „intuiționism” pe care i le-au adus esteticieni și stilisticieni prea grăbiți, B. Croce consideră că activitatea creatoare ar întruni „într-o formă cu totul proprie caracterul imaginației și cel al intelectului” (*Estetica*, traducere de D. Trancă, Ed. „Univers”, București, 1970, p. 136). Pentru formalistii ruși, intervenția intelectului și emoției este concomitentă și se manifestă cu necesitate la toate nivelele operei. J. C. Ransom semnalează și el prezența acestor două elemente în actul de creație, dar limitează, cu argumente neconvingătoare, aplicarea logicii la planul „structurii” și a emoției la planul figurilor retorice. Deci, imaginea nu este un „element precognitiv, incoerent și amorf” căruia denominatorii lexicali li adaugă semnificația și conceptul, cum crede G. della Volpe (*Critica gustului*, București, 1975, p. 15), ci un tot organic și unitar avînd atributele ideii, afectului și expresiei, iar termenul „imagine-concept”, propus de același autor nu-și găsește justificarea.

¹³ I. Tinianov, *op. cit.*, p. 10; J. Cohen, *op. cit.*, cap. I.

din semn în semn al semnului sau în semn de gradul al doilea¹⁴.

Această nouă calitate a cuvîntului este prilejuită de faptul că el apare acum nu numai ca semn al relației *eu-obiect*, dar și ca semn al relației de la *eu* la *tu* sau de la *obiect* la *obiect*, relație surprinsă într-o durată incomensurabilă cu durată obișnuită și într-un aspect deosebit de cel cunoscut. Noua lui situație este definită de funcțiile simultane „spune” și „arată”, dar, cum remarca M. Dufrenne, „ceea ce el arată este diferit de ceea ce spune”¹⁵.

Funcția de simbolizare a cuvîntului în poezie este condiționată de sensul modelului intuit în schița perceptivă, dar ea este posibilă numai pentru că limbajul în general posedă ceea ce W. von Humboldt și, mai târziu, A.A. Potebnea numesc „formă internă”, înțelegînd prin aceasta, primul „reprezentarea subiectivă pe care omul și-o face despre lu ruri”¹⁶, cel de al doilea — multitudinea de straturi semantice generate de folosirea individuală a cuvîntului, de ființarea lui în timp și spațiu, precum și de deschiderea lui concomitentă spre *eu*, *lume* și *cuvintele* pe care *contextul* i le pune în vecinătate¹⁷.

¹⁴ E. A. Poe scria, în acest sens, că în poezie „din inteligibil limbajul tinde să devină concret, să se transforme din semn în simbol” (*Principiul poetic*, traducere de Miră Stoiculescu, Ed. „Univers”, București, 1971); G. Morpurgo-Tagliabue propune pentru semnul poetic termenul „semn simbolic” pe care-l deosebește de semnul plastic sau „semnul iconic” (*op.cit.*, II, cap. *Estetica fenomenologică*, p. 217).

¹⁵ M. Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, Ed. „Meridiane” București, 1976, I, p. 197.

¹⁶ W. von Humboldt, *Asupra diversității în constituirea limbajului omenesc*, 1836, apud B. Croce, *Estetica*, *op. cit.*, p. 389—390.

¹⁷ A. A. Potebnea, *Mysl' i jazyk*, S. Pb., 1862; *Iz zapisok po russkoj grammatike*, I, Voronej, 1874; *Iz lekij po teorii slovesnosti*, Harkov, 1894. Folosind ideea și terminologia lui W. von Humboldt, A. A. Potebnea adîncește și lărgeste, prin analiza faptelor concrete de limbaj, noțiunea de „formă internă” a cuvîntului pe care nu o pune doar sub semnul legității psihologice individului ci și, mai ales, sub incidența legilor contextului istoric, social, lingvistic, poetic. În ultima lucrare amintită mai sus Potebnea pune semnul egalității între „forma internă a limbii” și imaginația poetică, constatare ce îl va duce la o concluzie cu consecințe fructuoase pentru poezia formală rusă și, prin intermediul acesteia, pentru poezia structurală actuală: „Toate particularitățile unei opere poetice își au correspondentul în particularitățile cuvîntului”.

Preocupându-se de caracterul dialogal și de condiționarea contextuală a limbajului și deplasând discuția din planul lingvisticii în cel al poeziei, A.A. Potebnea a pus în evidență esența lingvistică a transferului de semnificație prin care se face cuvântul poetic dar și imaginea poetică. Transferul de semnificație angajează toate straturile semantice ale cuvântului într-un proces care prin chiar deschiderea lui (probabilitatea multiplă de a institui între sensurile cuvântului raporturi de sinonimie, antonimie etc.) menține „ideea activă la infinit”, cum spunea Goethe¹⁸. „Forma internă”, deci, pare a purta în sine potența cuvântului de a fi *cuvânt*, de a comunica și exprima, precum și pe aceea de a fi *necuvânt*, *non-sens* și *realitate sensibilă*.

Aceste multiple disponibilități fac din cuvânt nu numai mijloc, ci și scop, nu numai material ci și substanță ideatică și afectivă.

Tensiunea dinamică pe care forma internă o provoacă și menține în spațiul semantic al cuvântului este actualizată și dirijată de context. Relațiile obscure și echivoce ale realităților, chemate de capacitatea sensibilizatoare a schiței perceptive, devin în text multiplicitate fluentă de semnificații, tinzând spre semnificația esențială propusă de intuiție dar, separat, neatingînd-o niciodată. Ele se organizează în propoziții figurative (metafore, comparații, epitete, hiperbole, paralelisme etc.) care, chiar dacă nu asigură acel flux continuu de intuiții lirice, visat de E. Poe și, poate, de oricare poet, creează o structură unitară difuză în care fiecare element constitutiv devine „formă semnificantă”, moment prin care imaginea *se relevă* și *se face*. Acestui moment îi este caracteristic figurativul ca disponibilitate de a sensibiliza prin conotații substanța semantică a imaginii. El operează asupra relației semnificant-semnificat pe care o modifică făcînd din semnificat semnificantul altui semnificat și sugerînd prin aceasta apartenența ambelor semnificate la un model universal similar. Semnificația obținută nu va fi efectul înlocuirii sau numirii ci produsul relației celor două elemente: semnificant (semnificat în spațiul unui semn) și semnificat (în spațiul altui semn). Relația suscitată rezultă dintr-o falsă determinare unde termenul care introduce

¹⁸ J. W. Goethe, *op. cit.*, p. 206.

imaginea („corabie” pentru „destin”, „privighetoare” pentru „poet”, „arșiță” pentru „existență”) joacă rolul determinantului și este suport determinatului. În aceasta rezidă „inad-vertența semantică” între imagine și cuvânt, după cum semnalează Yvon Belaval¹⁹ ceea ce ne îndreptățește să vedem în imagine un semn diferit de cuvânt, chiar și în situația în care ea se prezintă sub forma „cuvântului rar”, elocvent.

Procesul figurativ prin care intenționalitatea devine realitate (text poetic) trebuie înțeles nu numai ca prilej și mecanism de declanșare a conotativului, căci imaginea, fiind prin acest proces, se arată a fi inseparabilă de vehiculul ei care este în același timp vehicul de concepte — cuvântul. Pentru a se constitui ca sens conotativ, cuvântul poetic trimite în permanență la termenul corespondent denotativ, înrudit în lexic cu celălalt denotativ, al cărui semnificant devine în contextul poetic. Punctul de referință al imaginii va fi, așadar, nu numai semnificația propusă de intuiția inițială, ci, după cum am văzut, și limbajul în aspectul surprins de ligviști în expresia „formă internă”.

Recunoscând această dublă raportare a imaginii, nu intenționăm să aducem în discuție problema sensului propriu și figurat a cuvântului, ci să spunem că funcționalitatea tuturor figurilor poetice rezidă în egală măsură în valoarea denotativă și conotativă a limbajului, să afirmăm din nou că imaginea e departe de a fi vizualitate și afectivitate și că procesul figurativ este, de fapt, act de „descoperire” iar nu de imitare.

În procesul figurativ vor fi antrenate toate elementele poeziei, indiferent de nivelul la care sînt plasate. Față de punctul iradiant figurativ-analogia sau modelul intuit — ele vor rămîne mereu la distanță egală, pentru că acest punct se află pretutindeni și nicăieri anume. Afirmția poate părea hazardată dacă ne gîndim la texte pentru care se poate identifica o dominantă lexicală ce-și subordonează toate celelalte elemente. Dar ea se dovedește a fi valabilă, dacă, plasîndu-ne la nivelul semnificației, descoperim o invariantă semantică față de care semnificațiile propuse de cuvinte,

¹⁹ Yvon Belaval, *op. cit.*; V. V. Vinogradov, *Slovo i obraz în Stilistika. Teoriia poeticeskoj reči. Poetika*, Moscova, 1963; V. A. Zaroțki, *Semantica i structura slovesnogo hudojestvennogo obraza*, Tartu, 1966.

propoziții, ritm, sunete, forme gramaticale, structuri strofice ne apar ca variante.

Activizarea tuturor elementelor poeziei spre sensul intern poetic, „deformarea” lor semantică este provocată de însăși dispunerea lor ciclică în discurs, îndeosebi de ritm. Există mărturii numeroase ale poeților și opinii ale esteticienilor, potrivit cărora ritmul este conținut în chiar sensul ideal intuit inițial de poet, ca formă de mișcare a imaginii și ca model individual al „ritmării universului”²⁰. Existența a câteva variante ritmice pentru același text (de exemplu, pentru *Mai am un singur dor* de M. Eminescu) nu infirmă această supoziție și nici nu dovedește că ritmul este condiționat de sens (cum încearcă să demonstreze unii cercetători), ci aduce mărturia valorii semnificante a ritmului și a mișcării lui, alături de celelate elemente ale poeziei, spre sensul ideal care se cere exprimat. Momentul figurativ pune în evidență mult mai pregnant valoarea semnificativă și natura activ-deformatoare a ritmului. În acest moment, impulsul ritmic inițial se organizează într-un șir ritmic²¹.

Unitatea și compactitatea șirului ritmic, vigoarea lui instituie regimul în care imaginația creatoare își exercită funcția ei ordonatoare asupra nivelelor gramatical, lexical, semantic, intonațional, compozițional. Atenția difuză pe care el o solicită deschide toate aceste nivele spre sensul conotativ, provocând conflictul dintre vorbire și sistem și actualizându-l în metafore, comparații, figuri sonore, gramaticale, melodice, compoziționale etc. Fiind în stare de dependență unul față de altul, atât ontologic cât și semantic, toate elementele poeziei vor avea ca atribut funcționalitatea, concomitent gnoseologică și axiologică. Sensul lor va fi întotdeauna propriu pentru că ele exprimă ceea ce trebuie să exprime: viziunea poetică, conținută în ele, întrucât este figurată, și depășindu-le, pentru că se mișcă spre sensul ei ideal.

Această condiție a textului poetic și a imaginii, de limitare prin expresie și de deschidere ilimitată, prin aceeași

²⁰ D. Lewis, *op. cit.*; H. Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, Marburg, 1939 vol. II; B. Croce, *Estetica*, p. 182; P. P. Negulescu, *op. cit.*

²¹ E. A. Poe, *op. cit.*; I. Tintanov, *op. cit.*; J. Cohen, *op. cit.*; B. Tomasevski, *O stih*, Leningrad, 1929; P. Gulraud, *Pour une sémiologie de l'expression poétique*, „Langue et littérature”, 1961.

expresie, justifică eventuale propoziții ale poeților, ca acestea : „am vrut să spun ceea ce am spus” sau „am spus ceea ce înțelege fiecare”, dar în aceeași măsură solicită recepția care este departe de a se supune arbitrariului. Posibilele exegeze ale unui text, dacă vor să-i fie veritabile „perifraze critice dialectice”²², au obligația de a descoperi și descrie legitatea care activează toate elementele textului spre sensul poetic interior, adică să găsească acel „cum” al devenirii. Acest „cum” conferă imaginii o anumită fizionomie. Cunoașterea, fie și parțială, a mecanismului său de funcționare va conduce spre descoperirea „tipicității” imaginii pe care, în ce ne privește, o înțelegem ca model individual în care se manifestă, prin intermediul limbii, tehnicii poetice și culturii însușite, „neînsușitul” („eminescian”, „goethean”), actualizat în voința de formă.

Pentru aceasta la o analiză a imaginii poetice ni se pare important să distingem materialul lingvistic și valorile combinatorii care prilejuiesc figurarea, să stabilim care este modelul pe care îl imaginează și prin care imaginează poetul, precum și principiile care ordonează actul imaginativ.

Cum s-a putut vedea, figurile nu au valoare în sine, ele devin valoare întrucât aparțin ansamblului care le transcende-imaginea. Actualizarea imaginii în actul estetic va însemna, așadar, nu crearea unei figuri (fie ea și cea mai cuprinzătoare, care este metafora), ci instituirea unei rețele de relații reversibile între imaginat și imaginar, între figuri, între text și conștiința receptoare. Prin această multiplă raportare, având ca suport limbajul și textul, imaginea devine realitate axiologică și estetică, având atributele : rigoarea și vagul, generalul și particularul, abstractul și concretul, idealul și realul, exprimatul și neexprimatul. Investigarea acestei realități presupune deschidere spre ființa creatorului, precum și supunere la rigoarea formală a obiectului estetic instituit într-o metanatură având deopotrivă ființa sensibilului, ideii și sentimentului. Ea cere argumentare filozofică, psihologică și culturală, dar numai în spațiul unei critici filologico-semantice, integral funcționale.

Foarte aproape de exigențele unei asemenea lecturi a textului stau, după părerea noastră, critica tematică și feno-

²² G. della Volpe, *op. cit.*

menologică. Ele se întâlnesc atunci când își propun să dezvăluie coerența internă a operei prin analiza imaginii pe care o consideră principiu organizator și combinator, acționând în cele două contexte definitorii pentru existența ei: contextul metonimic, constituit din momentele succesive ale operei, și contextul metaforic oferit de opera luată în totalitatea ei²³. Dacă tendința acestor direcții critice, îndeosebi a celei fenomenologice, de a studia imaginea în izolarea ei fenomenologică poate fi considerată mai puțin eficace pentru critica literară, în accepția care se dă acestei noțiuni îndeobște, studiul sintaxei poetice pe care-l întreprind J.P. Richard (când se ocupă de temă ca de o „constellation des mots, d'idées, des concepts”²⁴) și G. Bachelard (când este interesat de modul cum „les images se composent et s'ordonnent”²⁵) este fără îndoială, una din marile cuceriri ale criticii actuale. Descoperirea de centri semantici, (teme în terminologia lui J.P. Richard), urmărirea modului cum aceștia dezvoltă rețele și structuri de semnificație, descrierea acestor structuri, toate aceste operații ne dezvăluie opera din interior ca pe o unitate dinamică fono-semantică și-n același timp ca pe un model al imaginarului. Dar, considerând relevante pentru operă recurența unor imagini și modul lor de articulare cu contextul, nu putem accepta explicația lor psihologică (cu punctul de referință în psihologia creatorului sau în psihologia umană în general), fără a aduce în discuție opțiunile estetice și ideologice ale scriitorului, precum și ceea ce Jean Ricardou numește „pure nécessité d'écriture” și „l'aspect *textuel* de l'imaginaire”²⁶. Coroborarea tuturor acestor modalități de apropiere a operei (tematice, fenomenologice, istorice, psihologice, stilistice) are menirea de a o defini nu numai ca obiect în sine, ci și ca moment al devenirii conștiinței imaginante și literaturii.

²³ J. P. Richard, *Discussion* în *Les chemins actuels de la critique*, Publications du Centre culturel de Corys-La-Salle (50/, 10/18, Union Général d'Éditions, 1968, p. 258).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, 1960, p. 5.

²⁶ Jean Ricardou, *Discussions*, în *Les chemins actuels de la critique*, Publications du Centre culturel de Corys-La-Salle (50/, 10/18, Union Général d'Éditions, 1968, p. 182).

CAPITOLUL II

IMAGINATIVUL LERMONTOVIAN.
VIZIUNE ȘI EXPRESIE

Cei douăzeci și șapte de ani trăiți „în ritm grăbit de tragică baladă”¹, cum ar zice Lucian Blaga, i-au fost de ajuns lui Lermontov să pătrundă viața și să atingă hotarele existenței umane. În acest scurt răgaz, poetul străbate spații vaste ale căror contururi trec prin zona romantismului și intersectează domenii luminate de sensibilitatea și spiritul modern prin Ch. Baudelaire², Nietzsche³, Dostoievski, Camus. Despre afinitatea dintre poet și filosoful austriac vorbește Vl. Soloviov în *Lermontov*, 1899 (*Polnoe sobranije socinenij v 8-i tomah*, St. Petersburg, 1903, vol. 6, p. 397) din care cităm: „Văd în Lermontov un precursor direct al acelei stări de spirit, al acelui curent de sensibilitate și gândire, în parte, al acelor acțiuni pe care le putem numi „nietzscheanism (...)”. Din multitudinea de idei și atitudini pe care le propune nietzscheanismul și care pot fi depistate la majoritatea scriitorilor romantici din anii 30 și 40 ai secolului al XIX-lea, Vl. Soloviov se oprește asupra ideii de „supraom”. Pe aceasta o vede anticipată în „disprețul pentru om” și în „conștiința unui destin de excepție”, pre-

¹ L. Blaga, *Daimonion*, Cluj, 1930, p. 19.

² Apropierea de Baudelaire a fost remarcată de J. Lavrin în monografia *Lermontov* (Cambridge, London, 1938). Temeiul acestei apropieri este căutat în dandysmul celor doi poeți, în nevoia de a-și crea alte chipuri, măști care să le asigure libertatea de manifestare a spiritului. Cerec-tătorul englez nu merge mai departe de această constatare. Rămâne neexplicat impulsul care-l conduce la o atitudine similară (pentru Lermontov, protestul, plăcerea jocului; pentru Baudelaire, voluptatea înstrăinării de sine, dereglarea conștiinței), precum și reflexul acestuia în planul expresiei poetice.

³ Problema a fost discutată cu mai mult folos, în planul filosofic și estetic al cunoașterii și expresiei, în lucrările: H. Eichenbaum,

zente în viața și creația lui Lermontov. Observația este importantă pentru înțelegerea unor elemente ale creației lermontoviene, dar analiza care o însoțește ni se pare neadecvată pentru că ea se sprijină pe argumente ținând de știința moralei iar nu de cea a literaturii și filosofiei artei. Demonstrația condusă, în mare parte, de considerații etico-religioase, merge spre concluzia că tragicul prezent în existența și creația lui Lermontov se explică prin neconcordanța dintre geniul poetului și „simțul lui moral atrofiat”. Ideea și argumentația filosofului au fost preluate integral de E. Duchesne în *M. I. Lermontov*, Paris, 1910, de K. Waliszewski în *Littérature russe*, Paris, 1910 și de J. Lavrin în lucrarea amintită.

Personalitatea poetului nu s-a format prin acumulări treptate, printr-o evoluție echilibrată. Parcă grăbit de timpul care amenință să se curme, Lermontov trăiește o febrilă și tragică aventură a spiritului. El nu cunoaște momente de liniște în care să-și contemple și să-și evalueze cuceririle. Merge înainte sau se rotește asupra unui punct în volute tot mai largi, pentru că, după cum singur mărturisește, mișcarea continuă este însăși legea existenței lui:

Всегда кипит и зреет что-нибудь
В моем уме. Желанье и тоска
Тревожат беспрестанно эту грудь⁴

Mereu ceva în mintea-mi se încheagă.
Dorințe mindre și aleaouri mari
Îmi tulbură-acest piept de-o viață-ntreagă.

(trad. Aurel Rău)

Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj oŝenki, Len., 1924; V. Asmus, *Krug idej Lermontova*, „Lit. nasl.” 43—44; Moscova, 1941; D. E. Maximov, *Poeziya Lermontova*, Leningrad, 1959; Tamara Gane, *M. I. Lermontov, „Oameni de seamă”*, București, 1963; V. Arhipov, *M. I. Lermontov, Poeziya poznaniya i dejstviya*, Moscova, 1965, fără ca autorii semnați să urmărească în mod deosebit problema Lermontov-Nietzsche. În ceea ce ne privește, în corpul lucrării, vom dovedi că așa-zisul nietzscheanism al lui Lermontov nu se verifică în contextul teoriei „supraomului”, ci în legătură cu idei care s-au dovedit secunde pentru glândirea și arta contemporană: deschiderea spre sensul tragic al lumii în care totul este posibil, interesul pentru problema libertății și necesității.

⁴ M. I. Lermontov, *Polnosobraniye sochinenij v 4-h tomah*, Moscova-Leningrad, 1948. (În continuare vom cita după aceeași ediție).

Cînd la cinsprezece ani scrie : „Am creat în imaginație o altă lume“, poetul știe că este un ales al acestei alte lumi. Din momentul înțelegerii, întreaga lui existență va fi supunere deliberată la un destin pe care-l vede împlinit în operă și în jertfa propriei ființe :

Я рожден, чтоб целый мир был зрителем
Торжества или гибели моей.

M-am născut ca oamenii să-mi vadă
Și triumf și-nfrîngere amară

(trad. H. Grămescu)

Privirea grea, întoarsă în sine, pe care ne-o arată portretele și autoportretele sale pare a nu fi oglindit niciodată necunoașterea și teama. El știe, și în răgazul pe care i-l acordă timpul, cu privirea îndreptată spre stele și sufletul plin de dulceața pămîntului, dă viață lumii care zace în el „ca-ntr-un ocean adînc și mut“.

Dotat cu o „capacitate de absorbție senzorială uriașă“⁵ dar și cu o mare profunzime a cugetării, în gestul său creator Lermontov se-ndreaptă cu siguranță spre esențele realului. În mod normal, un spirit atît de legat de lumea lucrurilor și oamenilor nu acuză revelația misterelor de dincolo, nu se nutrește din sursa visului care a alimentat cu atîta strălucire pe atîția creatori romantici contemporani lui. În anul 1832 el scrie unei prietene : „Nu împărtășesc părerea acelor care susțin că viața nu-i decît un vis ; eu îi simt foarte bine realitatea, vidul ei angajant. Niciodată nu m-aș putea detașa de ea într-atît, încît s-o pot nesocoti din tot sufletul, pentru că viața mea sînt eu“⁶.

„Viața mea sînt eu“ exprimă cum nu se poate mai clar ideea existenței unității totale a universului spiritual și material ca postulat al ființării omului și artistului Lermontov. Numai ceea ce vine de la viață, ceea ce este dat de experiența ei pare a avea pentru poet puterea adevărului și esenței. Orice exces de abstractizare i se pare o pierdere de realitate. Revelatoare în acest sens este o însemnare în *Jurnal* din anul 1830 : „Citesc „Noua Heloisă“. Mărturisesc că m-am

⁵ Tamara Gane, *op. cit.*, p. 293.

⁶ M. I. Lermontov, *M. M. A. Lopuhinaj*, 2 sept. 1832, IV, p. 409.

așteptat la o cunoaștere mai adincă a naturii și adevărului. Prea multă speculație ; idealurile — nimic de zis ! — sînt minunate, pline de frumusețe, dar niște biete sofisme îmbrăcate în expresii strălucitoare nu ne împiedică să vedem că sînt doar niște idealuri ... „Werther” e mai reușit. Acolo omul e mai om ...”⁷.

Permanența acestei atitudini în gîndirea lui Lermontov, în logica internă a oricăreia din creațiile sale, demonstrează că însemnarea nu e întîmplătoare. O regăsim, de exemplu, într-o operă de maturitate, în altă expresie: „Ideile sînt emanații ale organismului, a spus cineva : o dată ce se nasc, ele capătă formă, iar această formă este acțiunea” (*Un erou al timpului nostru*, București, 1961, p. 139, trad. Al. Philippide). În *Prințesa Mary*, Lermontov ne prezintă o adevărată demonstrație de analiză minuțioasă, prin disecarea și recompunerea elementului psihologic. În cursul demonstrației procedeul deducției ni se dezvăluie ironic, la tot pasul. Oroarea de teoretizări și abstractizări excesive este pusă în evidență nu numai de adeziunea totală la arta „vie” a lui Goethe și Shakespeare, ci și de refuzul ironic cu care-și întîmpină prietenii și cunoscuții, dornici de a discuta probleme de o importanță vitală pentru el : arta, poezia, credința. Rîsul nepăsător, frazele convenționale sînt răspunsuri obișnuite la încercările acestora de a-l aborda. După mai multe încercări nereușite, Belinski va sesiza substratul acestui refuz. Cînd va pătrunde dincolo de masca de dandy a poetului, criticul va rămîne uimit de justetea și profunzimea judecăților, de simțul lui estetic desăvîrșit. Scurtei comunicări între cei doi oameni, ocazionate de vizita pe care Belinski o face poetului arestat, în anul 1840, îi datorăm și cea mai concisă și completă expresie a esenței poeziei lermontoviene : „nostalgia vieții”⁸.

Lermontov merge spre viață prin coborîrea în sine dar și prin contemplarea lumii dinafară. Coborîrea în sine rămîne însă actul esențial al cunoașterii pentru că datul primordial al creației sale este adevărul psihologic. În legătură

⁷ Idem, *Zametki, plany, slyety*, IV, p. 384.

⁸ V. G. Belinski, *Stihotvoreniia M. I. Lermontov, Polnoe sobranie socinenij v XII-i tomah*, Izd. Acad. Nauk, Moscova, 1954, IV, p. 503.

cu aceasta în *Cuvîntul înainte* la *Jurnalul lui Peciorin* el scrie : „Istoria unui suflet omenesc, chiar și a celui mai neînsemnat, e poate mai interesantă și mai folositoare decît istoria unui popor întreg, mai ales cînd e rezultatul observațiilor făcute de inteligența unui om matur asupra propriei sale persoane și cînd este scrisă fără dorința vanitoasă de a trezi compătimire sau mirare“. Este definită aici una din direcțiile de mișcare a spiritului lermontovian, cealaltă — observarea atentă a lumii dinafară — însoțind-o și completînd-o în permanență. Suplețea observației psihologice, recunoscută de întreaga exegeză lermontoviană, strălucirea și vitalitatea tabloului lumii, neoprita căutare de sine, dorul greu de stele și de puterea vîrtoasă a pămîntului, își au obîrșia în această dublă mișcare. Ea conferă atmosferei în care evoluează imaginile lermontoviene o densă materialitate, precum și o transparentă spiritualitate și fluiditate.

Studierea neconținută a naturii și oamenilor (ii plac „fiziologiile“ naturale și sociale), precum și propria experiență îi oferă imaginea unui univers imperfect și fragmentat. El însuși se simte integrat lumii și străin de ea. Climatul sufletesc al poetului va fi deci climatul unei firi solicitate de două voci potrivnice : vocea pămîntului și vocea eternității. Aceeași condiție a dezbinării și sfîșierii eului își va pune amprenta pe destinul eroilor săi (Arbenin, Peciorin, Demonul) prinși între dorința de a trăi cu toată ființa în lumea valorilor eterne și neputința de a trăi din plin viața reală, de a găsi în ea certitudinea unui sens.

Ca și eroii săi, Lermontov năzuiește mereu să se regăsească într-un act suprem care să transforme această contradicție în armonie. Fuge de viață și se întoarce spre ea, avid de impresii și trăiri noi, dar mereu știutor de ce va urma. Acceptă experiențe a căror zădărniciie îi este cunoscută, pentru că la capătul fiecăreia îl așteaptă poezia. Și-n momentul poetic, contrarii la fel de vii și de fundamentale, ca dezgustul de viață (în bucurie) și speranța (în durere) trăiesc într-o ambivalență dinamică.

Prin această dihotomie interioară poetul este destinat durerii prin care va cuprinde lumea cu și mai multă iubire. Asemenea lui Leopardi, Nietzsche, Baudelaire, el identifică plenitudinea vieții cu intensitatea durerii. Cheamă durerea și-o întâmpină ca pe o dovadă a propriei lui exclusivități :

Я жить хочу ! Хочу печали

 Что бев страданий жизнь поэта?
 И что бев бури океан ?

Vreau să trăiesc ! Cu toată jalea

.

Poetn-i viu fără durere ?

Oceanul fără vînt e viu ?

(trad. Veronica Porumbacu)

Dar nu trăiește durerea cu voluptatea unui Nerval și nici nu face din ea izvor exclusiv al inspirației. Se rupe din starea de suferință nu prin cufundarea în vis sau prin acceptare, ci prin ironie și sarcasm. Prin ele va desființa lumea, „cuib al desfriului, nebuniei și durerii“, pentru ca, în mod paradoxal, din iubire pentru durerea pămîntului, să afirme aceeași lume a oamenilor și lucrurilor, a rătăcirilor și suferinței :

Я не хочу блуждать меж вами
 По разрушенъе ! — Творец,
 На то ли я звучал струнами ?
 На то ли создан был певец ?

.

И нет в душе довольно власти—
 Люблю мучения земли.

Și nu vreau, după ce-oi apune,
 Să-mi însoțesc cu voi regretul !
 De-aceea plîns-am eu pe strune ?
 De-aceea s-a născut poetul ?

.

Și n-o disprețuiesc mi-e dragă
 Durerea negrului pămînt.

(trad. H. Grămescu)

Unitatea acestor momente afective contradictorii este trăită în adorație și hulă, în rugă și blestem, în afirmare și negare. Va reuși uneori să instaureze armonia celor două voci prin contopirea cu ritmul magic al Naturii, al marelui Tot. Cel mai adesea, însă, rămîne marele revoltat în căutarea sensului existenței pe care îl bănuiește a nu exista :

И жизнь, как помотришь с холодным вниманьем вокруг
Такая пустая и глупая шутка.

Și cînd te uiți ce-î viața, cercetător și rece,
Vezi că-l o glumă fără nici un haz.

(trad. Al. Philippide)

Atîns de iremediabilul absurd al existenței, în care se regăsește mereu fără certitudini, poetul încearcă să-și învingă singurătatea și să pătrundă în lumea care-l fascinează cu artificiiu spectacolului ei. Se angajează el însuși în dansul măștilor la marea Mascaradă. Își pune masca de dandy în tunică militară. De după mască, ochii, atenți, urmăresc jocul expresiei și atitudinii. Își oferă acest spectacol al absurdității și farsei pentru ca sus, în vîrfu muntelui, „cavalerul în mantie vineție”⁹ să poată contempla netulburat lumea. Își privește cu ironie propria postură de jucător dar și de spectator. I se pare inumană forța care-l ridică acolo sus, pe stîncă, își suspectează imaginația avidă de impresii, capabilă să-l multiplice în două, trei existențe distincte : „Stupidă-i situația omului nevoit să se distreze pentru a trăi, așa cum îi distrau cîndva curtenii pe bătrînii regi. Să fii propriul tău bufon ! Cum să nu te disprețuiești după toate acestea, cum să mai crezi în sufletul tău ?”¹⁰ Observă răceala ochiului și-și simte strania împietrire a sufletului precum eroul său Peciorin : „Simt acea sete de nepotolit care soarbe tot ce întîlnește în cale. Suferințele și bucuriile altora nu le văd decît în legătură cu mine : ele sînt hrana care dă sufletului meu vlagă”¹¹.

Dar Lermontov știe că aceasta este marea dramă a creatorului : a avea o existență care este în același timp îndatorire și favoare, a fi și a nu fi al acestei lumi, a fi purtătorul durerilor ei dar și *Străinul*. Dorințe și contradicții născînd fără încetare în sufletul omenesc, pururi alunecătoarele valori morale, tragica distanță dintre intenție și faptă, toate îi dau senzația unui timp pustiu, a unei mari Absențe. În fața acestei absențe poetul capătă conștiința tragică a propriei singurătăți descoperindu-și, în același timp, și datoria

⁹ A. Blok, *Bezumeen's*, în *Polnoe sobranie sochinenij v 7-i tomah*, Moscova, 1960, 1963, vol. V, p. 436.

¹⁰ M. I. Lermontov, *op. cit.*, IV, p. 403.

¹¹ *Ibidem*.

de a se consacra prin iubire realității pe care numai el o poate cunoaște. În spațiile străine și reci ale cunoașterii se simte fără vîrstă și țară — *a fructul copt înainte de vreme, frunza pribeagă, valul rece, norul călător, corabia pierdută în nemărginirea mării, Demonul călător prin pustia timpului și spațiului. E prizonierul propriilor adevăruri și negații, victima libertății chinuitoare pe care a cucerit-o în clipa mării Îndoieli :*

Есть рай небесный ! Звезды говорят :
Но где же ? Вот вопрос — и в нем — то яд.

Există rai ! Spun stelele — dar unde ?
În întrebare iadul se ascunde

(trad. Aurel Covaci)

Întrebarea lermontoviană „dar unde ?” conține în germene problematica creației lui L.N. Tolstoi și, mai ales, a lui Dostoievski. Ea rezumă drama eroilor tolstoeni și dostoievskieni în căutarea omului-dumnezeu, spaima lor în fața „minciunii” vieții și a posibilității de a muri pentru „minciună”, lupta lor cu speranța și iluzia libertății absolute.

Ideea răului universal și a singurătății generale n-a fost descoperită de poet ca postulat filosofic, ci ca preț al suferinței de a fi. În urma acestei descoperiri, el proclamă dreptul omului de a se îndoii de divinitate și de a se elibera de speranță. Va găsi tonul suferinței îndurate zadarnic nu numai în tăgadă ci și în rugă. Alternanța celor două atitudini este dovada cea mai grăitoare că poetul n-a renunțat definitiv la ideea „împăcării”. Numai că posibilitatea „împăcării” este proiectată pe realitatea pămîntului, stăpînită de dragostea și voința omului întru libertate.

Căutarea libertății și a sensului ei devine, astfel, destin pentru croul lermontovian. Ea îi umple viața și se instituie în însăși rațiunea ei. Niciodată obosit de fuga continuă spre libertatea-cunoaștere, acesta se întoarce mereu în propria lui închisoare : Mțfiri revine la mănăstirea-inchisoare după ce a cunoscut puterea (leopardul), dragostea (glasul fetei) și fabuloasele rătăcirii ale visului (cîntecul peștișorului de aur) ; Demonul rămîne captiv al nemărginirii, cunoașterii și puterii după ce a încercat eliberarea prin iubire și „clipa-

miracol". Singur, față în față cu destinul său (Dumnezeu e ocupat cu cerul, căci „uită pentru cer pământul"), liber de a face bine sau rău într-o lume lipsită de instanța morală supremă, eroul lermontovian își simte libertatea ca pe o pedeapsă (Demonul își ia libertatea de a ucide pe logodnicul Tamarei, pătrunde în mănăstire unde o ucide și pe Tamara pentru ca în final să-l regăsim în același pustiu al puterii și cunoașterii). Chip de a spune că orgoliul spiritului absolutizat, cunoașterea în sine și pentru sine nu pot răscumpăra absența altor sensuri ale vieții.

Cu fiecare experiență care nu-l solicită pe deplin, eroul lermontovian se cufundă în *plicitis* și *urît*. De aici se naște răul — răul ca manifestare a puterii și orgoliului, dar și ca reflex al năzuinței active spre desăvârșire. Respingînd bunătatea și mila creștină, Lermontov găsește în negație și rău o forță mult mai dinamică căreia îi înțelege și stăpînește puterea. Va celebra spiritul negației, dorul de înfrățire cu furtuna și fulgerele purificatoare în imaginea *Demonului* — semănător de discordie, apostol trist al răului și revoltei.

El neagă și distruge, dar știe că are putința de a da o nouă viață tărîmurilor pustiite. Din țara „Nimănui", în care încremenirea rece este încordarea credinței ce nu se vrea ucisă și în care imensele pustiuri minerale te-ar putea ispiti la neființă, poetul, înzestrat cu o vitalitate excepțională, cu uimită și proaspătă curiozitate, se întoarce spre lumea oamenilor și lucrurilor. Străbate din nou spații pe care le-a trecut în zbor, recucerește fiecare adevăr al lumii cu prețul propriului suflet. Cei ce l-au cunoscut vorbesc de forța neobișnuită ce se degaja din prezența fizică și cuvintele sale. E semnificativ că doi mari contemporani — Bielinski și Turgheniev — se întîlnesc atunci cînd evocă personalitatea fascinantă a poetului. „Fiecare cuvînt este el însuși, firea lui, în toată profunzimea și integritatea ei. Sînt sfios cu el, naturile integre și perfecte mă intimidază. (...) Mîndră fire ! Teribil și viguros spirit ! ..." ¹² — scria Belinski. Turgheniev, care a lăsat atîtea pătrunzătoare portrete ale contemporanilor, notează cîteva detalii fizice, care, deși vădit sugerate de portrete ale eroilor lermontovieni, îndeosebi de personajele

¹² V. G. Belinski, *op. cit.*, XI, p. 409.

demonice ale poeziei și poemelor, trădează aceeași uimire : „În înfățișarea lui Lermontov era ceva funest și tragic, pe fața lui smeadă, în ochii lui mari, adânci și nemișcați se citea o forță întunecată și rea, dispreț întunecat și patimă”¹³.

Poetul a fost conștient de această putere a gândirii și simțirii sale care l-a eliberat de toate spaimele și speranțele, redându-l creației :

Его ничто не испугает
И то, что было б яд другим
Его живит, его питает
Огнем лавительным своим.

Nimic nu-l sperie.
Și ceea ce pentru alții e otravă
Lui îi dă viață și hrană
Într-o flacără ucigătoare.

Această forță îl aliază cu timpul, pe care vrea să-l cucerească prin acțiune :

Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы хотел

Eu trebuie să lupt—și fiecare
Din zile-aș vrea s-o fac nemuritoare.

(trad. Aurel Rău)

și cu pământul, pe care-l cunoaște și iubește :

Как землю нам больше небес не любить ?..
Нам небесное счастье темно ;
Хоть счастье земное и меньше в сто раз
Но мы знаем какое оно.

Precum iubim pământul cu-a vieții bucurie
Cum am iubi necunoscutul cer ?
Terestra fericire fugară va să fie
Dar nu-l învăluită în mister.

(trad. Sanda Arbore)

¹³ I. S. Turghenlev, *Iz literaturnyh i litejskih vospominanij, in Lermontov v vospominanijah sovremennikov*, Moscova, 1964, p. 236.

Pus în contact cu împrejurări istorice din cele mai aspre, Lermontov a resimțit adânc nefericirile și neliniștile timpului și generației sale. Ele au generat protestul violent împotriva ordinii sociale, care este în aceeași măsură expresia unei atitudini metafizice dar și a conștiinței necesității istorice a revoltei. Tînărul cu suflet sumbru și furtunos se anunță încă de la primii pași ca poet cetățean, ca artist ale cărui destine se împletesc cu destinele unei Rusii eroice și împilate (*Moartea poetului, Jelaniiile unui turc, Borodino*). Cîntînd fapta umană în atîtea rînduri (motivele decembriste, poezia anului 1812, literatura răscoalelor țărănești), el afirmă necesitatea eroicului în viață ca ceva immanent naturii umane. Odată cu aceasta, ne spune că pentru el actul cunoașterii nu este simplu act de contemplare, ci și act de transformare a subiectului cunoscător în principiu activ. De aici glorificarea voinței, conștiința datoriei cetățenești (*Poetul, Moartea poetului, Jurnalistul, cititorul și scriitorul*), imaginea poetului-pumnal și a poetului-clopot, răzbunător și peste tot auzit, prevestitor al vremurilor tulburi. Marile incendii care învăluie cerul în răscoalele țărănești, eșafodele pe care sînt ridicați decembriștii și pe care poetul le închipuie în propria lui moarte, se întîlnesc în imaginea profetică a Rusiei scaldate în foc și sînge, bîntuite de boli și foamete (*Profeție*).

În contextul ideii trăirii eroice în prezent este cîntat momentul în care, îmbătat de simțire și covîrșit de rodnicie, spiritul trăiește întreaga plinătate a vieții. Oameni ai momentului, ai unui moment asumat nu numai de simțire ci și de conștiință, vor să fie Mîzîri care „ar da două vieți liniștite pentru o viață de zbucium și luptă” și Demonul care ar schimba veșnicia pentru o clipă de iubire pămîntească. Ideea „momentului divin” care concentrează eternitatea explică frecvența mare cu care apare în creația lui Lermontov figura tragică și eroică a lui Napoleon. Cuceritorul care, cu atît de omenesc curaj, trăiește și moare cu timpul, a găsit cel mai bun răspuns pe care un om îl poate da eternității.

Motivul napoleonian se dezvoltă în propoziții curente epocii, caracteristice, cu deosebire, pentru gîndirea filosofică și istorică a lui Hegel, Schiller, Schelling, pe care poetul îi citise în liceu. Întreg ciclul napoleonian (*Sfînta Elena, Epitaful lui Napoleon, Napoleon, Ultimul lăcaș*) ca și poe-

mele *Mtzi* și *Demonul* sau *Un erou al timpului nostru*, corelează problema libertății voinței și acțiunilor ei cu ideea trăirii momentului.

Fiecare moment al vieții este considerat de Lermontov o stare în care ființa umană se regăsește întreaga ca-n ceasul nașterii și morții. Este aici reflexul sentimentului plasării incerte între două vârste — copilăria și maturitatea — pe care poetul le-a trăit aproape concomitent. De aceea „momentul” este puterea căreia i se supune și viața poetului și creația lui, îndeosebi lirica pe care A. Blok o definește goethean „lirica ocazională”¹⁴. Preferința lui Lermontov pentru viața zbuciumată a Caucazului, unde totul arde și palpită, unde viața trece fulgerător în moarte, ne apare astfel nu ca efect al înclinației spre pitoresc, ci ca expresie a unei naturi, mișcându-se spre idei și trăiri ale sufletului pe linia unei purități nu lipsite de ceea ce D.E. Maximov numea „obsesiva idee-pasiune”¹⁵.

Imaginația vie lermontoviană este cucerită de pământul Caucazului unde totul se schimbă din clipă în clipă. Aici vegetația își strigă euforic existența, oamenii trăiesc în legea singelui și morții, dansul clocotitor al vieții se contopește cu dansul morții (Bela și Tamara cuceresc prin dans dragostea și moartea, *Mtzi* este în același timp luptător și monah), natura are dimensiunile și măreția primelor începuturi. Neobișnuita vitalitate a poetului, sensibilitatea lui neliniștită aplecată spre mister (îl interesau mistica numerelor, misterele Orientului, tălmăcirile de vise, astrologia), imaginația plastică de meridional se hrănesc în mod firesc din această lume a Orientului pe care o consideră „tainită de bogate comori”¹⁶, după cum peisajul monoton și vast al stepei rusești, cerul palid și depărtările cețoase ale nordului răspund imaginației lui grandioase și vagi, tristeții sale infinite.

O mare afinitate cu discreția, rafinamentul și rigoarea. În bogăție, a artei orientale, cu psihologia meridionalului, îl va conduce pe Lermontov spre înțelegerea acelor mișcări de profunzime care fac individualitatea unui popor și a unei

¹⁴ A. Blok, *op. cit.*, vol. V, p. 436.

¹⁵ D. E. Maximov, *op. cit.*, p. 185.

¹⁶ A. A. Kraevski, *O Lermontove*, în *Lermontov v vospominanijah sovremennikov*, 1964, p. 245.

civilizații. Faptul că poetul posedă simțul pitorescului ne interesează aici mai puțin cât împrejurarea că în elementul exotic, adesea strict vizual, al poeziei lui, transpare o întreagă spiritualitate. Aceasta va însufleți nu numai obiecte și imagini prilejuite de cunoașterea directă a Caucazului, ci și subiecte și imagini oferite poetului de contactul cu istoria și literatura. Diferite perioade ale istoriei omenirii, tipuri de civilizații din cele mai diverse : Egiptul, Siria, Persia, Babilonul, Izraelul, Arabia, pe care poetul le-a cunoscut prin cursurile de arheologie, istoria artelor, istoria limbilor și literaturilor orientale, audiate în anii studenției, evoluează în tablouri de o mare rezonanță spirituală și afectivă (*Azrail, Melodii ebraice, Dispută, Demonul*). În aceste tablouri nu vom găsi nimic livresc și „făcut”, nimic din retoricismul zgomotos al *Orientalelor* lui Hugo sau din pitorescul uimit al lui Chateaubriand. Din firescul și simplitatea acestor tablouri se constituie imaginea unui Orient simbolic în care vorbește simțul originar al vieții (în Iubire) și spiritul ei justițiar (în Răzbunare). Iubirea, pumnalul, moartea sînt realități pe care poetul le asociază permanent cu această adevărată *patrie a sufletului*. Imaginea munților și deșerturilor Orientului exaltă repaosul ca pe un principiu al binelui și perfecțiunii. În acest context se afirmă o idee pe care o sugera și imaginea Demonului : cauza răului în natură e conștiința, spiritul în act, iar nu simțirea. Conștiința revoltată și născătoare de dorințe tulbură marea liniște și instaurază tragicul :

Жалкий человек. Чего он ищет !..

Небо ясно.

Под ним довольно места всем,

Но беспрестанно и напрасно

Один врандует он — Зачем ?

Jalnic este omul !

Ce-și dorește ? ... Cerul e senin,

Sub cer e loc pentru toți

Dar fără de rost și neîncetat

Doar el e nemulțumit — de ce ?

Ideea inutilității oricărei sforțări ideale care se întîlnește aici cu fatalismul Orientului este una din posibilele înțelegeri

lermontoviene a unității om-lume, pe care o propune și n-
vela *Fatalistul* din romanul *Un erou al timpului nostru*, și
imaginea stelei care leagă sufletul omului de Sufletul lumii,
veghindu-i soarta.

În fața eternei deveniri, sufletul, cuprins de zădărnicie,
cere somnul în moarte prin integrarea în liniștita mișcare a
elementelor, prin dizolvarea în Tot (*Îmi port, pustiu, prin
noapte pasul meu*, 1841).

Dar Lermontov nu poate cere extincția totală în univers.
Ar fi împotriva logicii și simțirii sale, dominate de dualism
și paradoxal. Mai firesc pentru vitalitatea lui de excepție
este gândul morții violente, al unei dispariții pur omenești,
pe care nu a cîntat-o doar ca pe o temă romantică. Scene
întregi ale propriei morți, imaginate în toată grozăvia lor,
sînt momente ale întîlnirii reale cu moartea, pe care poetul-
tribun și poetul-soldat o provoacă pentru a-i cunoaște pu-
terea. Dar oricît de statornică este tainica pecete a morții
în creația lui, poetul n-o crede dinainte învingătoare a acelei
clipe cînd va pune stăpînire pe ea și-i va impune transfigu-
rarea dorită. Poezia *Un vis* (1841) și episodul duelului în
romanul *Un erou al timpului nostru*, care transpun amănunte
ale morții poetului, petrecute în anul 1841, sînt tocmai ex-
presii ale clipei cînd omul a învins moartea prin creație.
Prin viziunea morții care însoțește și imaginea creatorului
(Pușkin, Odoievski), și pe cea a cuceritorului (Napoleon).
Lermontov se afirmă ca un creator oprit în permanență în
fața problemelor existențiale, cărora le dezvăluie evidențele
ironice și contradicțiile derizorii (poemul *Demonul*, roma-
nul *Un erou al timpului nostru*, numeroase poezii abundă în
demonstrații ale limitelor simțirii și rațiunii umane), dar
pe care le înobilează prin glorificarea revoltei și durerii.
Tristețea și revolta salvează existența umană de ridicol:

Исч то было бы сморшно,
Когда не было бы так грустно

O, ce ridicole-ar fi toate
De n-ar fi triste precum astăzi

(trad. Veronica Porumbacu)

iar antinomia și paradoxul devin criterii ale vieții într-un univers care nu poate satisface dorința firească de integritate a omului.



În acest context, gestul creator este resimțit ca supremă eliberare și transcendere, prin asimilare și transformare a existențialului. Din timpul afectiv al trecerii prin lume a creatorului crește timpul pe care G. Bachelard îl numește „temps de l'églogie intime”¹⁷. El se constituie din acele momente privilegiate în care obiecte și senzații reale deschid ferestre spre cunoașterea și înțelegerea necunoscutului și eternului. De la creator la creator, ele sînt prilejuite de alte obiecte, senzații, sentimente, împrejurarea hotărînd, prin imaginație și fantezie, tipuri de imagini poetice, diferențieri la nivelul tipologiilor creatoare.

Pentru Lermontov revelatorii vor fi cîteva senzații, obiecte, impresii, înregistrate în stare de veghe sau de somn la vîrsta copilăriei și adolescenței. O parte din ele sînt notate în *Jurnalul* poetului. Sensibilitatea adolescentului păstrează amintirea unui *cîntec* auzit la trei ani¹⁸. Cuvintele acestui cîntec nu și le-a putut aminti niciodată, dar muzica stăruie în memorie în frînturi din care mai tîrziu se va construi imaginea *Cîntecului* și *Iubirii*, precum și melodica și ritmica poeziei de rugă și iubire.

Copilul are revelația destinului uman, marcat de singurătate și neîmpăcare, în imaginea solitară a unui *nor*¹⁹, rătăcitor pe bolta întinsă a cerului. Descoperă *eroicul* uman, sensul afirmării prin acțiune, în imaginea baladescă a Rusiei pe care i-o oferă contactul timpuriu cu eposul popular rus, prin oamenii de la conacul bunicii sale²⁰. Simte

¹⁷ Vezi G. Bachelard, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸ „Cînd aveam trei ani era un cîntec care-mi stîrnea plînsul; acum nu mi-l pot aminti, dar cred că, de l-aș auzi din nou, m-ar impresiona în aceeași măsură. Mi-l cînta răposata măică-mea” (M. I. Lermontov, *op. cit.*, IV, p. 383).

¹⁹ „(...) și-mi amintesc un nor mic ca un petec de pelerină neagră care luneca agale pe cer” (*ibidem*, p. 384).

²⁰ „Emilian Lazarovici a dormit douăzeci de ani, în al douăzeci și unulca an s-a trezit din somnul greu, s-a sculat și a pornit... Și-a întilnit în drumul său șaptezeci de volnici pe care i-a învins și asupra cărora a domnit... Aceasta este Rusia” (*ibidem*, p. 384).

„dragostea stranie” pentru durerea pământului în fața stepei rusești arse de geruri, pe care vîntul hălăduiește în voie cîntînd ca un clopot înăbușit. Tăcerea vuitoare a întinderilor albe și liniștea adîncă a cerului nordic își răspund în paradoxul lermontovian „e liniște-n furtună”, în rezonanța nostalgică și mișcarea balansată a versului de inspirație folclorică. Orizontul cețos pe care se profilează siluete singuratic de troițe și clopotnițe, înălțimile albe ale Caucazului văzut la nouă ani, îi dau sentimentul veșniciei și perfecțiunii, îi dezvăluie sensul libertății și revoltei umane²¹.

Dacă astfel de impresii și senzații îi vin poetului, după propria mărturisire, din copilărie și adolescență, există în viața lui nu puține momente declanșate de lectură care rup limitele fenomenale ale timpului și îl plasează în timpul vertical al poeziei. Întîlnirea cu Byron, Pușkin, Goethe, cu imaginea literară a lui Napoleon, cu fapte de cultură și civilizație ale Orientului va fi tot atît de hotărîtoare pentru fizionomia lui artistică ca și momentele semnalate mai sus. Din toate aceste elemente Lermontov construiește un adevărat sistem de imagini a cărui fixitate și simetrie nu exclude ci întărește constatarea că imaginația lui aparține acelui tip rar întîlnit, pe care R. Triomphe îl consideră „créatrice au sens plein du terme”²². Capacitatea creativă a acestui tip de imaginație (cărui îi aparține și imaginația baudelairiană și cea nervaliană) se manifestă nu atît în puterea de invenție cît în arta combinării, sublimării și cizelării unui număr redus de imagini.

Imaginația lermontoviană este prin excelență afectivă și retrospectivă. Identificînd ceea ce a fost cu ceea ce este, ea stabilește direcția timpului poetic din prezent și viitor spre trecut. Permanența mișcării spre trecut capătă valoarea unei forțe inexorabile, de veșnică necesitate, destin, fatalitate :

Так память—демон властелин
Все будит старину

²¹ Albaștri munți ai Caucazului (...), voi m-ați deprins cu cerul și de atunci visez mereu cerul și înălțimile voastre (*ibidem*, I, p. 287).

²² R. Triomphe, *Lermontov et son système d'images*, „Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et slaves”, Tome XVII (1966—1967), Bruxelles, 1968, p. 371.

Memoria, demonul stăpîn,
Mereu reînvie trecutul.

Ea dilată marginile timpului prin expansiunea unei reverii spațio-temporale care transcende momentul și punctul, fixîndu-se pe axa unui timp și loc crescute pînă la imensitate. Toți eroii lermontovieni, și poetul însuși, sînt în puterea trecutului veșnic. Exasperați de persistența amintirii, ei încearcă să se elibereze prin uitare :

И я краля ваввенья ловлю.

Pe aripile uitării dispar

(trad. Veronica Porumbacu)

dar, în mod fatal, rămîn oameni ai unui singur gînd, ai unei singure pasiuni :

Я знал одну лишь думы власть,
Одну-но пламенную страсть.

Fui stăpînit de-un singur gînd
Și doar de-o patimă, arzînd.

(trad. G. Lesnea)

Mtziîri, Peciorin, Arbenin, Demonul trăiesc într-un timp circular, timpul elegiei intime, timpul regretelor și amintirilor. Chemate de amintire, senzații, sentimente, obiecte ale trecutului devin realități psihologice perpetue, capătă investitura faptului actual, atestat poetic de imagine. La nivelul imaginii, în spațiul reveriei poetice, trecutul redevine prezent, iar prezentul se poate converti în amintire. Transformarea timpului și convertirea obiectului în imagine este efectul reamintirii unor scene întregi trăite, supunerii lor unui veritabil protocol al repetiției. Un gînd, o senzație, un gest îl preocupă pe poet ani la rînd, dînd naștere fenomenului semnalat de mai mulți exegeți ai lui cu termenul „autoimitație”. Fenomen care ține de esența psihologiei creatoare lermontoviene și care nu totdeauna a fost privit ca atare²³.

²³ Oprindu-se în mod special asupra acestei chestiuni, A. Bem în lucrarea *Samopoutorenija v tvorcestve Lermontova*, din 1912, explică fenomenul prin inerția unei gîndiri poetice satisfăcute. Explicație, evident, simplificatoare, ca și aceea pe care o dă N. I. Abramovici în *M. I. Lermontov*, Moscova, 1913, argumentată cu ideea că Lermontov nu intenționa să publice multe piese incluse în postume. Chiar dacă acceptăm acest ultim

Prin repetarea trecutului, Lermontov își reconstituie, dincolo de scurgerea timpului, identitatea sa profundă. Această dominantă a memoriei și afectivității marchează și preocuparea constantă, aproape tiranică, pentru anumite elemente formale pe care cercetătorul francez E. Duchesne o repera la poetul rus.

Idei, schițe, perceptive amintiri de senzații și obiecte se perindă în imaginația poetului în elementele de bază ale expresiei (epitet, antiteză sau metaforă) și-și caută locul cuvenit, putând uneori, cum se întâmplă cu câteva expresii metaforice din tinerețe, să formeze scheletul pe care se va așeza o întreagă poezie: „cupa vieții“, „frunza“, „norii“. Expresia de început — fie ea o schiță palidă, fie o autonomie artistică absolută — se repetă în contexte diferite, acumulând valori expresive și ideatice, pentru ca în final să se impună printr-o extraordinară concizie, vitalitate, claritate, printr-o deschidere infinită. Gesturi individuale se vor transforma, astfel, în puncte de plecare ale unor mari cuceriri spirituale. Procesul acestei transformări este rezumat, credem, în dominanta acumulativă — prin rememorarea aceluiași momente — a afectivității și spiritualității pecioriniene, ilustrată de un text cu vădit caracter autobiografic: „Peciorin avea un caracter din cele mai nefericite, impresii la început ușoare se întipăreau treptat în mintea lui tot mai adânc și mai adânc (...)“.²⁴ Elementul primar în acest proces este anecdoticul, „singularul“, subliniat adesea prin indicarea exactă a locului și datei scrierii poeziei, sau prezentat așa cum s-a înfățișat el simțurilor poetului și comunicat cu acea luciditate necruțătoare a impresiei care face nota distinctă a unei bune părți din poezia contemporană. Prin decantări și acumulări ideatice și afective, din acest element se realizează o esențialitate de fond căreia îi corespunde o esențialitate a verbului. Astfel, momente ale experienței personale, intensificate prin repetare, se izolează din determinismul lor temporal și psihologic plasându-se într-un timp, infinit prin rezonanțele lui (în textul citat, Lermontov vorbește despre „dreptul de vechime“ al amintirii), scurt prin

argument, nu putem ploră din vedere faptul că fenomenul se remarcă și în poeziile publicate în timpul vieții și cu asentimentul poetului.

²⁴ M. I. Lermontov, *Knjaghinj Lgovskaja, op. cit.*, IV, p. 339.

caracterul lui de extaz. Este timpul pe care G. Bachelard îl numește „timp vertical” al imaginii poetice, timp care transformă „momentele puterii personale” în „momente ale cauzei formale”²⁵.

Elaborarea imaginii lermontoviene se va petrece, deci, prin dezvoltări cu caracter de variațiuni care se vor manifesta în contextul mai restrâns al poemului sau se vor extinde asupra întregii opere. Variațiunea devine, astfel, un mijloc spontan și, în același timp, elaborat de creare a unei forme noi dintr-o formă veche. Din materiale identice (imagini, expresii proprii sau împrumutate) Lermontov dezvoltă o diversitate extremă în care totul este tematic și funcțional.

Repetarea expresiilor și imaginilor în diverse variante creează impresia că gesturile caracteristice spiritului și afectului lermontovian rămân mereu aceleași. Ele formează un sistem unitar în care ambivalența structurală a poetului impune, dincolo de orice intenții deliberate, amplasarea în cupluri antagonice și complementare a imaginilor, semnificând dulcele, fluidul, angelicul, diafanul, pe de o parte, amarul, solidul, demonicul, asprul, pe de alta. Din zbuciumul unei persoanlități năzuind să-și găsească împlinirea și unitatea într-o formă care să reunească abandonul și candoarea cu luciditatea necruțătoare a spiritului, s-a născut un edificiu poetic pe cât de impunător și solid, pe atât de diafan și fluid, edificiu a cărui vrajă vine când din forța și energia imaginii, când din fastul și gingășia ei somnolentă.

Din cele spuse pînă acum, putem conchide că imaginația lermontoviană trebuie situată deopotrivă sub semnul nostalgiei și energiei. Ea construiește un spațiu și un timp în care sensibilitatea pendulează neconținut între cel mai pur narcisism și cea mai generoasă dăruire, între dorința de liniște și nevoia de acțiune, menținînd mereu vie conștiința poetului în universul oamenilor și lucrurilor, înlesnind reflectarea lor reciprocă. Paradoxele „e liniște-n furtună” și „să dorm adînc și totuși somnul meu să fie încă plin de vlagă vie” exprimă legitatea ambivalenței care guvernează această imaginație, angajată în marea aventură a căutării sensului vieții și libertății spiritului întru ființă, aventură al cărei traseu este marcat de imaginea poetică.

²⁵ G. Bachelard, *Moment poetic și moment metafizic*, (*Metafizică și poezie*), „Universitas”, 1969, nr. 1, 2, oct.—nov., p. 17.

CAPITOLUL III

III. 1. Spațiul existențial

Intuiția lermontoviană asupra lumii este de tip tragic. Sensul tragic care presupune, deopotrivă, obsesia timpului destructiv și nostalgia integrității pierdute sau viitoare, va fi regăsit în oricare din expresiile acestei intuiții. Prin ea creația lermontoviană își asumă realul și posibilul, existentul și neexistentul într-o serie de atitudini pe care lucrarea noastră le urmărește plecând de la atitudinea existențială.

Atitudinea existențială lermontoviană este rezumată în modul cel mai simplu și esențial de imaginea *arșița vieții*. Frecvența acestei imagini, precum și implicațiile ei în explorarea realului și organizarea materialului poetic ne îndreptătesc să o considerăm temă fundamentală a creației lui Lermontov, moment structurant care-i determină individualitatea și dimensiunea specifică.

Prin sensurile pe care le implică: lumină, flacără, căldură, uscăciune, expresia „жизнь бытия” este o derivată a imaginii focului. Ambivalența semantică implicită a acestei imagini — focul ca principiu al vieții și focul cauzator de moarte — conferă expresiei lermontoviene posibilități multiple de dezvoltări și derivări pentru care proprie este dinamica izvorită *din* și *pentru* dialectic și paradoxal. Expresia *arșița vieții* își supune prin sinonimie și antinomie poetică, directă sau indirectă, două grupuri mari de imagini: grupul *flăcării* și grupul *luminii*.

Seria de imagini alcătuind grupul *flăcării* tinde spre invarianta „смерть” (moarte) care se structurează pe sensul de negare a acțiunii vitalizatoare a focului. Trecută din planul general al vieții în planul existenței umane,

formula *căldură, flacără—viață* devine *flacără, căldură în exces = negare a vieții în existență*.

Transformare posibilă prin faptul că, în accepția poetului, viața își asigură existența prin foc și flacără atîta timp cît își creează ea însăși obstacole în calea propriei risipe. Fluxul vieții nedirecționat, flacăra ce arde nezăgăzuit neantizează ființa sau o antrenează în căderi infructuoase. Se pare că ideea aceasta n-a fost străină nici anticilor, nici modernilor, cu deosebire romanticilor, care au dezvoltat-o în motivul „căderii”.

Lermontov o exprimă într-o suită de imagini aflate în raport de sinonimie directă cu dominanta *arșița vieții*: *sîngele, soarele amiezii, fulgerul, flacăra lumînării, temnița, haremul, pustiul*, sau indirectă : *mișcarea în van, cunoașterea sterilă, bulevardul, arena, mascarada*. Sinonimia tuturor acestor imagini pleacă din sensul de trăire pe orizontală, de cădere în inerție sau de cufundare a spiritului în materie. Din permanenta raportare a acestei trăiri în biologic și social la nevoia imperioasă de eliberare prin întoarcerea către spirit și vis, se naște drama existențială pentru care poetul imaginează un spațiu definit de o cauzalitate universală sau istorică. Spațiul acesta, fie el infinit sau punctiform, este luminat de un soare dogoritor sau de un foc de origine plutonică, roșu și viu, care instaurează pretutindeni ariditatea și sterilitatea. Acesta este pustiul, peisajul plat, imobil sau bîntuit de furtuni catastrofale, care invadează interiorul și exteriorul pe căi felurite pe care omul, neatent la echilibru și la propria-i menire, i le deschide. Mai întîi *focul* („огонь”) colorează și pune în mișcare sîngele care cutreieră ființa și, prin apartenența sa la terestru, o leagă de viața oarbă a speciei. Focul sîngelui naște patima („страсть”) care-l prinde pe om în curentul fără oprire și chip al vieții animale, anihilînd în el, prin îngheț și întuneric, principiul individualizator al sufletului :

И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

O stranie răcoală pecetlulește gura
Și-n așingo patimi oarbe clocotesc

(trad. Sanda Arbore)

Este în viață o putere de atracție căreia omul cu greu îi poate rezista. Abandonându-se ei, părăsind țărnul „visului” el devine rob al morții :

Ах ! Как мону, так и тоби
Убило живони тигротеньо !..

Ah ! Mirajul vioții ne-a ucis
Pe amîndoi deopotrivă.

Epitetele care însoțesc substantivele „pasiune”, „iubire”: „ucigător”, „pustiitor”, „nebun”, „arzător” exprimă conștiința vie lermontoviană a dinamismului mortal care însufletește dorința. Supusă lui, pasiunea apropiie brutal două ființe realizînd o unire lipsită de generozitate care arde și pustiește. Abundența („пресыщение”) în această împrejurare, este epuizare, explozia pasională – stingere („угасание”). Prilej imediat pentru poet de a asocia „furtunile tainice ale pasiunilor” („бури тайные страстей”) cu furtunile dezlănțuite ale naturii („бури шумные природы”), de a iniția jocul de similitudini între sfera abstractă a vieții sufletești și sfera naturalului (îndeosebi a vegetalului), joc în care elementele asociației intră explicit sau implicit în raporturi de reciprocitate.

Buzelor și ochilor li se împrumută acțiunea ucigătoare a focului și soarelui de amiază care : „arde”, „ucide”, „ofilește”, făcînd din ele subiecte ale morții. Dar, precum soarele poate fi subiect și obiect al morții, tot astfel buzele, ochii, sîngele pot fi nu numai cauzatoare de distrugere, ci și obiecte ale acesteia. Procesul este transpus în imaginea chipurilor tinere ale poetului și iubitei, cărora dezastrele intime le-au răpit prospețimea și viața. Pale și ofilite prin sîngele care și-a stins culoarea, precum soarele căldura în apus: „culoarea pală a frunții”, „ochi încrămeniți”, „fecioara moartă” ele sînt asociate unor imagini vegetale, sugerînd maturizarea și moartea timpurie. Acestea sînt : *floarea ofilită*, *trunchiul* în care fulgerul și furtunile pustiitoare au uscat seva vieții (*Răspuns*, 1829), *Frunza îngălbenită* (*Se bate frunza veștedă de ram*), sau ruptă de furtună, uscată de frig, arșită și amar

(*Dă-mi mîna ta*, 1831, *Frunza*, 1841), *fructul* copt înainte de vreme, desprins de ram, sau atîrnînd pe el, gol și trist alături de fructele proaspete strălucitoare de sevă (*Născut a fost pentru noroc*, 1832, *Privesc cu teamă viitorul*, 1837, *Meditație*, 1838).

Explozia timpurie a maturității sub soarele torid al veșnicei amiezi, nerespectarea ciclului vital ucid în trunchi, frunză, floare, fruct germenii vieții viitoare, declanșează tragedia sterilității. Acestei tragedii i se supun și oamenii pe care puterea fatală a pasiunii îi pustiește. Analogia celor două procese este surprinsă la începutul activității creatoare a poetului în comparații dezvoltate :

Стояла серая скала на берегу морском ;
Однажды на чело ее слетел небесный гром.
И раздвоил ее удар, (...)

.
Так мы с тобой разлучены злословием людским,
Но для тебя я никогда не сделаюсь чужим.

Pe-al mării țarm stă dîrză o stîncă-ntunecată,
Pe fruntea ei, un trăsnet se abătuse-odată.
Și-a despicat-o-n două lăsînd în mijloc cale

.
La fel, pe noi birîirea să ne despartă vru
Și totuși, pentru tine, străin eu n-am să fiu.

(trad. Nina Cassian)

În comparațiile de tipul semnalat, comparantul este supus unor dezvoltări dinamice prin care de la imagini singulare se trece la configurații mai largi ce conferă imaginii inițiale valoare de leitmotiv.

Principiul structurării unor astfel de comparații nu este cel descriptiv arhitectonic de tip homeric, ci simfonic, el presupunînd urmărirea simultană a două imagini principale paralele (în cazul nostru *noi* și *sîntuca*) care intră în consonanță la nivelul semantic și sintactic, condiționîndu-se și luminîndu-se reciproc. Acesta este modul de realizare al majorității imaginilor lermontoviene pe care le putem ra-

porta la tipul numit de S. Ullmann¹ „image dublă” și de M. Migliorini „image reciprocă”².

Extinderea comparantului prin adaosul de imagini care elaborează aceeași analogie cu comparatul a dus la trecerea în subtext a acestuia din urmă și la explozia semnificației poetice în metafore absolute, din poeziile *Trei palmieri* (1836), *Frunza* (1841).

Permanența puterii funeste a iubirii-pasiune este concentrată nu numai în focul soarelui care revărsă asupra vieții arșița veșnică („под вечно́м солнцем бытия”), ci și în *fulger*. Izbucnirea luminii în fulger condensează în clipă flacăra progresiv acumulată de soare în mișcarea lui pe cer. Focul fulgerului este momentul fulgurant al distrugerii definitive, oprirea timpului în „niciodată” sau „totdeauna”. El inserează ritmului progresiv, imperfectiv al soarelui imaginea momentului perfectiv. Fulgerul este flacăra umbrei, lumina fără căldură străjuind deopotrivă ziua și noaptea. Ascuns în umbra norilor pe care, în clipa apariției, îi luminează cu franjuri aurii, el cade pe mare, stîncă, copac, pricinuind nu un proces încet de ofilire și măcinare, ci ruperi și despărțiri necruțătoare. Caracterul *momentan* al mișcării fulgerului, cum și efectul său ucigător, atrag în sfera comparantului fenomene și obiecte din natură a căror existență este scilicet și moarte (pumnalul, șarpele, ochii).

O ipostază deosebită a singelui-flacăra este imaginea monstrului umbrei și pămîntului-leopardul, cu care eroul poemului *Mtziiri* se înfruntă într-o luptă pe viață și pe moarte. Întîlnirea omului cu animalul este nu numai luptă, ci și înfrățire întru putere, flacăra („я пламенел, влижал как он”), sînge („кровавый взор”) și agonie sub soarele arzător alamezii („налил меня огонь безжалостного дня”). Această imagine traduce punctul maxim al trăirii în instinct. Despărțirea de instinct și materie se produce prin gestul simbolic al uciderii monstrului sau prin îndepărtarea de sursa flăcării. Pe cele două căi eroul lermontovian pîșește în zona în care focul păstrează doar atributele luminii, dulci și difuze.

¹ Stephen Ullmann, *L'usage littéraire. Quelques questions de méthode*, „Langue et littérature”, Actes du VIII-e Congrès de la Fédération Internationale des langues et littératures modernes, Paris, 1951, p. 49.

² M. Migliorini, *La Metafora reciproca*, „Saggi linguistici”, Florence, 1957, pp. 23-30, apud Stephen Ullmann, *op. cit.*

care celebrează victoria spiritului asupra senzualității, a omului asupra animalului.

Flacăra iubirii pierde din puterea ei nimicitoare dacă eroul și iubita lui sînt plasați la antipozii unui spațiu vast, geografic sau spiritual. Iau naștere, astfel, două orizontalități solitare și paralele : nordul de gheață și sudul torid, cerul și iadul, salonul aristocratic și cîmpul de luptă, intersectate de linia speranței în posibilitatea întîlnirii. Călăuziți de această linie, cei doi protagoniști ai iubirii cuceresc un punct comun într-un spațiu sau timp probabil, cu atît mai real, cu cît distanța care-i desparte este mai întinsă. Nu putem vedea în aceasta gîndul necesității fatale a convenției amorului platonice. Îndepărtarea nu este înțeleasă fără apropiere, amîndouă condiționînd trăirea totală a sufletului și cărnii „aici” și „acum”. Prin această dublă mișcare „dinspre” și „spre” lumina iubirii se sacralizează. Nu ucide și nu înstrăinează, ci luminează ființa dinăuntru și-o deschide, receptacol și oglindă, pentru celălalt. Lumina ei se intrupează în chipuri și imagini de locuri și timpuri trecute, în rugăciuni (*Rugăciune*, 1837) și vise (*Un vis*, 1841) care țes peste spațiul despărțitor firele gingașe ale unei reverii salvatoare, mediatoarea unei noi întîlniri :

И вновь мечтанье сблизит нас
И вспомним (...)

Visarea iar ne va uni
Și tot ce-a fost ne-om aminti

Aceasta este starea de grație în care visul se substituie realității, iar chemarea înflăcărată a dragostei este înlocuită de dulcea melanconie a iubirii.

Memoria și presentimentul înalță materia spre spirit într-un extaz care se asociază *luminii alb-albastre a stelelor, lunii și soarelui* filtrată prin verdele copacilor sau albastrul apei. Prin marile singurătăți ale lumii ochii iubitei lucesc ca o *stea îndepărtată* (*Mă luminează, stea îndepărtată*, 1830, *Steaua*). Raza ei este reperul fix pentru cel ce navighează prin pustia timpului și spațiului. Steaua intră în comparații care favorizează mișcarea imaginii spre uman :

Чисто вечернее небо,
Ясны далекие звезды,
Ясны, как счастье ребенка ;
О ! для чего мне нельзя и подумать :
Звезды, вы ясны, как счастье мое !

Senin e cerul de seară,
Limpezi ard stele, departe,
Ca fericita pruncie.
O! pentru ce nici nu pot gândi la
Stele precum fericirea-mi de limpezi.

(trad. Leonid Dimov)

În ipostaza ei de lumină fulgurantă (steaua căzătoare) — steaua implică și alte asociații ideatice și imagistice la care ne vom întoarce cu alt prilej. Folosirea substantivului *stele* este legată totdeauna de un sens abstract. Cerul nocturn acoperit de stele, lipsit de lumina albă a lunii, este spațiul albastru al supremei liniști, pură transcendență spre care visul uman abia poate năzui.

Cu totul altă semnificație capătă cerul luminat de lună. *Luna* revarsă peste lume un aer de „morbidezza”, ireal și străin, precum visul față de realitate. Ea este decorul și, uneori, simbolul unor tristeți insurmontabile, semnul sufletului gol și neconsolat. Peste trecutul pe care-l învie prin forța reveriei, ea instaurează imperiul imposibilului, devenind „semn al realității visului în conflict cu conștiința irealității lui”, cum remarca cercetătorul belgian R. Triomphe³. Astfel, luna devine semnul conștiinței lucide și al ironiei care se aplică deopotrivă visului și realității :

Но человека любишь ты дразнить
Несбыточной мечтой. Как не грустить,
Когда на нас ты льешь свой бледный свет,—
Ты—памятник всего, чего уж нет.

Și vise care nu s-or împlini
Trezеști în noi.
Apoi tînjim privind la pala ta lumină.
Tu, semn al celor toate cîte-au fost !

³ R. Triomphe, *op. cit.*, p. 386.

Dublul joc al lunii cu rațiunea și visul cheamă ironia poetului care atrage luna în comparații — imagini minimalizatoare : luna — calup de cașcaval sau binea, muiată în smântână, celebrând eternul carnaval al Căii lactee.

Răceala lunii e similară răcelii *unde* cu care foarte adesea se însoțește prin reciprocă oglindire (*Rusalka*, 1836, *Melodii ebraice*, 1836). Clarurile de lună pe ape traduc, în acest caz, tema iluziei și perisabilității visului, iar misterul lunii reflectate în apă este analog cu misterul soarelui filtrat prin răcoarea frunzelor sau a apei. El se naște la confluența flăcării cu o suprafață rece, opacă (frunzișul) sau transparentă (apa, sticla). Întâlnirea celor două elemente, flacăra și frigul, nu este o luptă, ci o îmbrățișare ca cea dintre om și leopard despre care vorbeam înainte.

Pășind dincolo de real, în imperiul visului și morții, eroul lermontovian păstrează încă „vlaga vie” a simțurilor (*Mtziiri*, 1841, *Mortul îndrăgostit*, 1840). Locuitor a două regate, el își descoperă propria imagine împărțită între pasiune și rațiune tocmai în zona de interferență care separă și-n același timp, prin transparentă, prilejuiește întâlnirea interiorului (flacăra lumînării) cu exteriorul (lumina albă a lunii). Regăsim în această imagine a dublei reflectări dualismul lermontovian al exaltării și lucidității, ideea necesității trăirii concomitente în carne și spirit.

Focul, ca principiu destructiv este proiectat asupra eului și din exterior. Exteriorul poate fi spațiu închis : *lemnița* (*Întemnițatul*, *Vecina*, 1838), *casa*, *harem*ul (*Cântec gruzin*, 1829), *arena* (*Gladiator în arenă*, 1836), *societatea* (*Moartea poetului*, 1837), *Rusia* (*Jelaniile unui turc*, *Monolog*, 1829, *Plec, Rusie*) sau nelimitat : *pustiul* (*Trei palmieri*, 1837), *stepe* (*Portrete*, 1829), *marea* (*Ci sfărâmă-te, val de noapte*, 1831). Atmosfera acestor spații este, fără excepție, sufocantă : „душно кажется на родине”, „в гареме душном”, „песок раскаленный”, „свет завистливый и душный”, iar acțiunea lor este cea de absorbție a vieții, de anihilare a identității profunde a eului. Prin ele Lermontov construiește marea metaforă a *lunii-închisoare*.

Expresia imagistică a acestei metafore-idei intră în consonanță cu metaforele poetilor romantici, îndeosebi cu cele ale romanticilor germani și englezi a căror semnificație este rezumată de frumoasele versuri byroniene : And the whole

earth would henceforth be / A wider prison unto me. Numeroasele variante lermontoviene ale metaforei *lumea-închisoare* își au obârșia în propoziția anului 1831 : „Sufletul trebuie să trăiască în închisoarea pământului”. *Temnița, haremul, casa, spații închise, străjuite de pereți înalți*, sînt imagini concrete ale acestei „robii terestre”. Acumularea de elemente al căror sens trimite la semnificația de recludiune : cheile, gardienii, pereții, grădiile, subliniază caracterul închis al spațiului existențial, atmosfera lui sufocantă (*Captiv*, 1837, *Vecina*, 1840, *Cavalerul captiv*, 1840). În limitele acestor spații închise, dominate de imobilitate și amorf, se poate crea o frumusețe artificială : „în jur cristale și rubine”, în vecinătatea căreia frumusețea umană se ofilește ca sub văpaia soarelui : „frumusețea piere ca umbra”, „ofilită în haremul sufocant”. Amorful și imobilul se opun eliberării sufletului fie prin piedicile de ordin fizic pe care le pune în calea lui spre libertate („Ziduri înalte și groase”), fie prin tentația frumuseții artificiale. Prin atributele amorfului și imobilității imaginea spațiului închis intră în raport de sinonimie cu imaginile spațiului nelimitat : *pustiul, marea, steșa*.

Pustiul este realitatea sensibilă care a permis poetului construcții imagistice dintre cele mai dense și interesante, bazate pe convertirea reciprocă a timpului și spațiului intern și extern. Necuprinsul nisipului scaldat de arșița veșnică a soarelui este perceput de Lermontov ca spațiu indestructibil proiectat în timpul universal. Uscăciunea, explozia luminii și căldurii, expresii ale ataraxiei universale, se opun oricărei năzuințe de formă și individualizare ale materiei. Amorful și pulverulența — nisipul și praful — deschid un spațiu al dezolării și stagnării în care materia nu poate fi parcursă și nu se poate parcurge pe sine. În acest spațiu, voința universală acționează ca o forță oarbă (secolele se scurg fără urmă, nisipul poate fi mișcat după voie, fără alt rezultat decît cel al platitudinii dezolante) care învinge dorința de afirmare a voinței individuale în act (*Trei palmieri*, 1839). Momentul dorinței de afirmare a individualului, al încercării de oprire a timpului în clipa eului este transpus în imaginea verticală a *palmierilor* și *stîncii* ce străjuie pustiul. Dar orizontalitatea mecanică poate fi întreruptă nu numai prin mișcarea verticală a copacului sau stîncii

ci și prin limpezimea, răcoarea și mișcarea *izvorului*. *Copacul, stînca, izvorul* în peisajul pustiului capătă semnificația conștiinței susținute de visul străpungerii impenetrabilității universale :

Три гордые пальмы высоко росли.
Родник между ними на почве бесплодной,
Журчал, пробивался волною холодной.

În stepele — arabe sub cerul aprins
Trei mîndri palmieri străjuiau în întins.
Din solul uscat, lîngă-a lor rădăcină
Un rece izvor murmura în lumină.

(trad. Aurel Rădu)

Căldura nisipului și răcoarea izvorului, lumina soarelui și umbra palmierilor nu se mai înfruntă în spațiul eului ca în cazul imaginii iubire-patimă-sînge, ci ca principii ale exteriorului (cosmosul inexorabil: pustiul cu atributele lui) și interiorului (eul care-și afirmă voința : palmierii, izvorul). În poezia *Trei palmieri* metafora lume-pustiu-închisoare se naște din descriere, aceasta fiind implicată în dispozițiile naturale ale tabloului. Peisajul ca atare și povestea palmierilor se raportează la ordinea suprasensibilă fără intervenția poetului, atît de evidentă în comparațiile semnalate anterior. Această raportare este implicată într-o imagine obiect care vorbește prin ea însăși. Și totuși, indirect, dezvăluirea semnificatului (lumea și esența existenței) începe cu introducerea în peisaj a unor raporturi umane (dialogul palmierilor cu cerul). Nu avem a face aici cu o simplă figură retorică menită a întări o impresie pe care ne-o produce natura, ci cu expresia unui adînc sentiment al unității lumii.

Tot el este acela care atrage în sfera de semnificație a pustiului *stepa* și *marea*. Pustiul, *stepa* și *marea* sînt imagini izomorfe în poezia lui Lermontov. Le considerăm subordonate dominantei *arșița vieții* prin cîteva din multiplele lor semnificații, acestea derivînd din atributele fizice : întinderea, durata, căldura, pustietatea. Întrepătrunderea semantică a acestor realități-cuvinte prilejuiește expresii în care *pustiul, stepa, marea* se-ntîlnesc, după voie, ca determinanți sau determinați : „в неочаянных тениях” (în stepele nisi-

poase), "стены безбрежный океан" (oceanul fără de margini al stepelor), „пустыня вод" (pustiul apelor).

Implicația umană a imaginii *stepii* este pusă în evidență încă din 1829 :

Вседе один, природы сын,
Но внял он друга меж людей :
Там бури ток сухой листок
Мчит жертвой посреди стеной !..

Fiu al naturii, singuratic,
De oameni fugi neîncetat
Precum o frunză pală, jertfă
Furtunii, *stepa* o colindă.

Într-o comparație construită prin paralelism : omul-frunză rătăcind printre oameni (*stepa*) în care elementul natural nu explică, ci întărește o situație umană. Reversibilitatea raportului este posibilă, ceea ce demonstrează echivalența absolută a celor două realități. Sensul uman al imaginii *stepii* se fixează în anii următori prin contexte diferite menținând în expresie și ideea, și realitatea sensibilă care trimite la ea. Varianta finală a imaginii o va da poetul în anul 1841 în poezia *Frunza* care renunță la comparatul „eu" sau „el" păstrând doar comparantul (realitatea sensibilă) cu care se construiește o imagine-obiect. *Stepa* nu va mai servi, deci, ca determinant al altei realități, ci va deveni cadrul spațial și temporal în care se desfășoară drama existenței umane, redată prin procese de ofilire, rătăcire fără țel, singurătate în furtună, arșiță și frig :

И в степь укатился, жестокою бурей занесенный ;
Засох и уял он от холода, тоска и зорь.

Purtată-așa prin *stepă* de aprigă furtună
S-a ofilit în arșiți, și geruri, și amar.

În spațiul fără de sfârșit al *stepii*, dominat de lupta pentru existență toate se petrec conform unor legi care nu pot fi învinse nici de puterea voinței, nici de frumusețe :

Иди себе дальше, о странник ! Тебя я не знаю !

Pribeago, să pleci ! Nici nu vreau să te știu

Încercarea de salvare din cercul dur al platitudinii și fixității este parcurgerea spațiului, mișcarea în căutarea a ceva misterios. Pelerinajul, călătoria devin sinonime, în acest context, cu visul nostalgic al iubirii.

Marea, cîntată byronian, ca simbol al libertății în cadrul temei demonismului, în contextul de față, împreună cu pămîntul devine spațiu al captivității și nefericirii în timp ce *valurile* cu mișcarea lor neîntreruptă intră în sinonimie cu *praful* și *nisipul*, mecanica mișcării lor fiind analogă pulverulenței materiei solide provocate de uscăciune și căldură. Siguranței oarbe a întinderii necuprinse de ape care ține de absolut i se opune existența vremelnică și șovăielnică a individului : „barca *nesigură*“, „corabia plutește în voia valurilor“, „valul este *mînat* de furtuni catastrofale“. Astfel, *pelerinul*, rătăcitor pe întinderile dezolante ale pustiului și stepei intră în același șir sinonimic cu *barca* (*Barca*, 1830, 11 iunie 1831), *pînza* (*Pînza*, 1832), *corabia* (*E-un uragan pe mări*, 1831), *valul* (11 iunie 1831).

Pe-ntinderea nesfîrșită a mării (spațiu și timp, deopotrivă) poetul distinge două puncte în care individul se identifică cu eul său profund : („golful copilăriei“ și „golful uitării“). Între ele se-ntinde „marea vieții“ ce trebuie străbătută cu dorința de luptă și furtună. Dar confruntarea între om și mare nu duce la descoperirea de pămînturi noi, ea e privită ca un act pur, de bucurie în încercarea puterii. Barca sau corabia zdrobită naufragiază pe făruri străine, impasibilă apoi la chemarea valului :

Пуcкай прилив его ласкает,
He ольшим ласки инвалид

De-o mîngie unda cea blîndă
Zdrobită, barca n-o mai ascultă.

sau neputincioasă a se întoarce în golful de unde a pornit

(...) Но волна
Кто брегу возвратиться не сильна

Dar valul ce-a pornit odat'holnar
La țărm nu poate să se-ntoarcă iar.

(trad. Aurel Rău)

Eternității orizontale a mării în care valurile-oameni (*Valuri și oameni*) trec și se frământă în van i se opune eternitatea verticală a înălțimii de piatră („yreo”) sau a adîncului („дно”). Acestea sînt simboluri ale geniului izolat și de neclintit din indiferența sa atemporală. Identitatea concentrată a ființei înzestrate cu veșnicie este redată prin nemiscare (soliditatea stîncii, mușenia adîncurilor) care contrastează cu mișcarea fluidă a valurilor. În opoziția palmieri-pustiu, pelerin-stepă, stîncă-corabie, barcă-mare este implicat un umor de idei. Fraza sentențiosă, de glossă, și expresia mișcătoare dau naștere unei ironii metafizice triste care nu privește individul ci legea cosmică, ca în poezia *Valuri și oameni* ce amintește prin tonalitatea ei de *Glossa* eminesciană :

Волны катятся одна за другою
С плеском и шумом глухим.
Люди проходят нисходящей толпою
Также один за другим.

Valuri cu vuiet ce nu se mai curmă
Luncă-rece noian ;
Oameni și oameni — nevolnică turmă —
Trec, se frământă în van

(trad. Sanda Arbore)

Conștiința vanului îl plasează pe Lermontov în dispoziția unei pure contemplări care va genera un lirism contemplativ, mișcîndu-se prin alunecare și monotonie intonațională, prin dispunerea paralelă a imaginilor în construcții sintactice și ritmice perfect identice, cum se vede în exemplul de mai sus. Versurile legate în cupluri printr-un ingabament lin se separă printr-o pauză care marchează începutul motivului paralel,

organizat exact în aceeași manieră. Chip de a sugera identitatea celor două realități (valuri și oameni) și de a transmite frazei o anume oboseală solemnă.

Cu totul alta este dispoziția poetului când dă imaginii *arșița vieții* un sens concret, spațial și istoric. Pasiunea cu care a trăit problemele epocii, simțul acut al realului, o anume înclinare a spiritului spre ironie și sarcasm, remarcată de toți cei care l-au cunoscut, îi deplasează atenția din zonele abstracte ale contemplării condiției omului în univers în câmpul vieții sociale. El se confruntă acum nu cu legile oarbe ale vieții cosmice, ci cu realități concrete cu care angajează un dialog ce preocupă conștiința poetului pe întreaga durată a activității lui creatoare. Poezia generată de acest dialog are și ea o structură dialogală, deschisă sau ascunsă, supusă unei tonalități violente de satiră și sarcasm. Raportul *Eu-Viața socială* se dezvoltă tot pe linia dominantei *arșița vieții*, dar în imagini ce stabilesc cu aceasta raporturi de sinonimie indirectă, implicată în acțiuni sau efecte similare cu cele ale „arșiței soarelui”, „pustiului” sau „focului-sînge”.

Cel mai aproape de acestea stă motivul pustiirii și îndepărtării omului de la adevărata sa menire prin mișcarea exclusivă spre cunoaștere, motiv care se dezvoltă în imagini identice cu cele ce exprimă motivul iubirii-pasiune. Cum s-a remarcat în repetate rânduri⁴, Lermontov este „poetul ideii”, cel care a introdus în poezia rusă cu mai multă evidență marile teme filosofice, cel care a „intelectualizat” limbajul poetic. El a celebrat cunoașterea, puterea gândului și a interogației în imaginea Demonului, „rege al cunoașterii și libertății”, în motivul creației și creatorului. Cunoașterea fundamentală („познавье”), gândul („мысль”, „дума”) îi apar poetului drept componente necesare ale vieții, căci Marele Spirit nu se poate contempla decît în oglinda gândirii umane. În această gândire Lermontov descoperă „gîndul-pasiune”, nedespărțit de suflet („дума'на сердце лежит” și opus gândului steril, născut de excesul de vitalitate („набыток жизни”). În concepția lui Lermontov, gîndirea, de-

⁴ V. G. Bellinski, *op. cit.*; L. Ginsburg, *O lirike*, Leningrad, 1964; S. I. Ikonnikov, *Kak rabotal Lermontov*, Penza, 1962; D. E. Maximov *op. cit.*

venită lux al civilizației începutului de veac al XIX-lea, pare a abandona marile ei îndatoriri și avantaje. În strălucirea și ceremonia mecanică a acestui timp, cunoașterea și gândul nu mai există pentru durată și eliberare, ci pentru a acționa în impresia de moment. Cedînd noilor forme de risipă a timpului liber și surplusului vital, gîndirea nu mai acționează decît sub influența enormității și intensității. În consecință, gîndul nu cade decît incidental în cîmpul experienței umane fundamentale, iar cunoașterea pe care el ar trebui s-o servească, se exercită în gol. Iată de ce cunoașterea va fi resimțită de Lermontov ca „venin” („яд”, „язва”) sau ca o „povară” („под бременем познания”) ce rupe acordul eu-lume și declanșează dezechilibrul lăuntric tradus în imagini ale ofilirii și îmbătrînirii. Acțiunea sterilizantă a „veninului” cunoașterii este surprinsă în expresii ce redau stări și acțiuni similare cu cele provocate de „arșița soarelui” sau „focul singelui” : „otrava învățăturii”, „știința sterilă”, „minți reci”. Superficialității și artificiei cunoașterii poetul le asociază imaginea bătrîneții în „tinerețea uitată” din *Gladiatorul murind*, 1836 :

Юность светлую, исполненную сил,
Которую для явы просвещения,
Для гордой роскоши беспечно ты забыл.

(...) lumea depărtată a tinereții tale,
Uitată și vîndută cu atîta ușurință,
Pe fleacuri și podoabe și lucruri și parale.
(trad. Ion Horea)

De aici, prin „condensarea” imaginii pustiirii și îmbătrînirii se ajunge în poezia *Meditație* (1838) la imaginea „fructului lipsit de sevă” care amintește atît de mult de expresiile eminesciene „veștejiți fără de vreme”, „coji ale vremii”.

„Fructul lipsit de sevă”, cîmp înaintea de vreme („тощий плод до времени созрелый”) nu mai este aici imaginea eului pustiit, ci imaginea lui „noi”-„eu” și „ceilalți”. Această deplasare a atenției în planul social înlocuiește lirismul contemplativ al poeziei de iubire cu ironia și invectiva. Forța lor cumulativă organizează imaginea lui „noi”-„fruct fără sevă” în avalanșă, dau frazei febrilitate și duritate. Sarcas-

mul ideologic mișcă „versul de fier” („железный стих”) spre imaginea „тощий плод до времени созрелый” pe care apoi o descompune într-o multitudine de variante, toate surprinzând situația unică de „superficialitate ce se usucă repede” în diversele ei aspecte : devenire („состарится, пройдет без шума без следа,”) acțiune perfectivă („иссушили ум наукою бесплодной”, „лучший сок навеки извлекли”, *stare* („падения час”, „ни мысли плодovитой”, „пришлец осиротелый”). S-ar putea spune că din expresia „fruct fără de sevă”, introdusă prin conjuncția „так” (astfel), printr-o reacție în lanț, se desprind o serie de alte expresii care luminează comparatul „generație” sub diverse aspecte. Procedeu este cel al derivării cuvintelor de la „плод” (fruct), „сухой” (uscăt) și folosirii lor ca determinanți direcți ai altor cuvinte ce definesc realități psihologice sau spirituale. Comparația principală despre care am vorbit „noi—fruct lipsit de sevă” :

К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы взнем без борьбы ;
.....
Так тощий плод, до времени созрелый,
Висит между цветов, пришлец осиротелый.

Ce-i bine și ce-i rău puțin ne pasă !
Abia în zorii luptei trîndavi vom lîncezi,
(...) La fel un fruct prematur te-ntristează ;
E găunos și searbăd cînd vesel se desfac
Corolele pe ramuri — Și-n soarele de-amiază
Îngălbenit, el singur căde-va din copac.

(trad. Sanda Arbore)

favorizează mutații semantice din sfera abstractului în sfera concretului și invers, generînd expresii metaforice de tipul : „știință fără de roade, secătuită minte” ; „Seva tinereții, Sleită e în inimă demult”. Complexitatea lexicală a poeziei *Meditație* care folosește în aceeași măsură limbajul abstract („поколении”, „грядущее”, „мысль”) și concret („сок”, „извлекли”, „варытия”, „плод”, „тощий”) atestă tendința poetului de a lărgi sfera lexicului poetic, de a apela la libertatea lexicală a limbii vorbite și pamfletului. Această

tendință îl conduce spre realismul satiric al poeziilor în care motivul *arșița vieții* se dezvoltă în expresii ce surprind eul liric în raporturile lui cu realitatea socială concretă.

Arșița, „focul ucigător” sînt emanații ale relațiilor sociale, în care „eu” și „ceilalți” se prezintă ca două realități contradictorii. Generatoare de „arșiță” ce ucide și ofilește este însăși *Rusia*, care, încă din 1829, îi apare tînărului poet ca o vastă închisoare unde stăpîn este inutilul și sterilul :

Ты знал ли дикий край, под знойными лучами,
Где розы и луга поблекшие цветут ?
Где хитрость и беспечность влобе дань несут ?

Oare cunoști meleagul sălbatec unde toate —
Uscatul crîng și lunca — în soare înfloresc
Și urii viclenia și teama îi slujesc ?

(trad. Aurel Rău)

În *Jelaniile unui turc*, 1829, ca și în poezia *Monolog* a aceluiași an, atmosfera vieții publice și efectele ei sînt surprinse în expresii indirecte, metaforice care privesc aspecte ale vieții naturii. Procedul este impus de alegorismul întregii poezii, pornit din identificarea autorului jelaniilor cu un locuitor al Turciei toride. Alături de aceste expresii se folosesc deja cuvinte ce definesc direct realități umane : „хитрость” (șiretenie), „беспечность”, (trîndăvie), „злоба” (răutate). Puse în continuarea lui „под знойными лучами” (sub razele-arzătoare) acestea își deplasează sensul spre zona semantică „ofilire”, „platitudine”. Datorită acestei mutații semantice aceleași cuvinte vor defini atmosfera sufocantă a patriei în poezia *Monolog*, fără ca expresia „razele-arzătoare” să lumineze noua lor semnificație :

И душно кажется на родине
И сердцу тяжело, и душа тоскует...

Mă-năbuș în patrie
Sufletul încezește, inima-i bolnavă.

Pentru Lermontov, continuator spiritual al decembriștilor și adept al formei republicane de stat (*Novgorodul*), ta-

rismul, militarismul și birocratismul vor fi cele mai sigure modalități de înrobire a individului, de angajare a lui în slujba „nimicului” („ничтожество”) și morții. „Всеслышающие уши” (atotștiutoarele urechi), „всевидающие очи” (atotvăzătorii ochi), „мундиры голубые” (mundirele albastre) care interzic manifestarea liberă a eului, transformă Rusia într-o țară a robilor și stăpînilor (*Plec, Rusie*). Față de această Rusie poetul adoptă atitudinea spectatorului, ceea ce prilejuiește dezvoltarea motivului „arșița vieții” prin intermediul sinonimului său indirect *lumea ca teatru*. Procedeu general de dezvoltare a acestui motiv este imaginea colectivă: *mulțimea pe bulevard, publicul în arenă, măștile la carnaval* în care particularitățile individuale dispar; se creează o imagine mozaicală ce surprinde chipul cu o mie de fețe al mulțimii, imobilizate în platitudine și automatism. Procedeu a fost sugerat de însăși viața marilor saloane aristocratice, pe care, în 1832, poetul o comentează astfel: „tous ensemble ils me font l'effet d'un jardin français, bien étroit et simple, mais où l'on peut se perdre pour la première fois, car entre un arbre et un autre, le ciseau du maître a ôté toute différence (...)”⁵. Reținem de aici impresia de uniformitate și aparență a vieții în mișcare, care în anul 1830 genera *imaginea mulțimii pe bulevard*. În poezia *Bulevardul* strada este fundalul pe care se perindă miile de figuri umane, dar și simbolul „orașului furnicar”, al marilor aglomerații umane pe care Ch. Baudelaire le numea cîțiva ani mai târziu „pustiu al oamenilor”⁶. Mișcarea febrilă a mulțimii pe bulevard este surprinsă în portrete individuale, fiecare repetînd sub aparența individualității aceeași esență-nimicul. Agitația indivizilor pare a aminti de mișcarea monotonă a valurilor sau de imobilitatea și friabilitatea nisipului și prafului. Aglomerația de detalii vestimentare: „платья” (rochii), „шляпы” (pălării), „букли” (peruci) și morale: „обман” (înșelăciune), „коварство” (proscriere), „холодность” (răceală), „зависть” (invidie), „надменность” (înfumurare), „пошлал болтовня” (flecăreala decrepitudinii) dă diagnosticul unei decadente, ex-

⁵ К. М. А. Лопухинский, С. Пет. 1832, în 28 Août, IV, p. 407.

⁶ Ch. Baudelaire, *Curiozități estetice*, București, Ed. „Meridiano”, 1971, p. 193.

primă o „frumoasă nimicnicie” („красивая пустота”). Puerilitatea, micimea, calmul plat al suficienței care au luat locul ardoarei și noblețiiucid viața prin ardere și otrăvire, transformă indivizii în piese ale unui mecanism absurd și inuman. Defilarea mulțimii prin fața ochilor poetului-spectator :

(...) Передо мной
Блестит надменный, глупый свет
С своей красивой пустотой.

Îmi trece pe dinaintea
Lumea strălucitoare și obtuză
Frumoasă și seacă.

este o formă a mișcării în van (cyeta) ce-i prilejuiește acestuia meditații asupra „veșnicei treceri” și asupra vieții avînd la temelie egoismul și răul. Iată de ce viața în societate i se prezintă ca un spectacol cu aplauze al unei mulțimi înferbîntate de lupta gladiatorilor în arenă. Lupta gladiatorilor, în care publicul deține adevărata putere asupra celor ce-l distrează, este o formă demonică a dramei individului în fața unei umanități indifferente. Între praful din arenă care absoarbe impasibil sîngele celui rănit și mulțimea cu o mie de chipuri, calmă și nepăsătoare de moartea gladiatorului :

(...) гремит
Рукоплесканьями широкая арена :¹
А он — пронзенный в грудь — безмолвно он лежит
Во прахе и в крови скользят его колена.

Măreța Romă urlă-n arenă — aplaudînd —
Doar el, străpuns, din sînge și pulbere și-adună
Fără cuvînt, puterea și ultimul lui gînd.

(trad. Ion Horea)

se stabilește o secretă corespondență.

Condiția esențială a insului în acest climat fierbinte al cruzimii, minciunii, indifferenței este robia. Omul robit mîndriei și orgoliului celorlalți (*Gladiatorul murind*, 1836), omul robit convențiilor și automatismului vieții sociale care-i

îngrădesc libertatea, precum lanțurile sau lumina orbitoare a soarelui de amiază (*Către M.A. Șcerbatova, 1840, În memoriam A.I. Odoievski, 1839, Mă înconjoară-o gloată, 1840*). Pustiul oamenilor ucide viața prin calomnie („клевета”), invidie („зависть”), dușmănie („вражда”), așa cum fulgerul arde, străpunge, desparte și cum soarele ofilește :

Вились сужденья клеветы
Как вокруг сналы остроконечной
Губитель-пламень въесться ты.

Pe cel ce-a îndurat osara —
Năpircă-n jurul frunții lui,
Încolăcindu-se ca para
De foc pe stîncile silhii ?

(trad. Sanda Arbore)

И хитрая вражда
С улыбкой очернит мой недоцветущий гений.

(...) și ura strînsă-n turmă
Nefimplinitu-mi geniu l-o ponegri mereu.

(trad. H. Grădescu)

Distrugînd viața, mulțimea își confecționează *masca* ei strălucitoare, aparență a conținutului cu care tentează sufletul :

И чьи не обольстит очей
Нарядной маскою своей ?

Și cui nu-i farmecă privirea
Cu *masca* ei strălucitoare ?

„Măștile rîzînde” („веселость их”) și strălucitoare, prinse în agitația și dansul „mascaradei” ascund chipuri fără suflet, întind mîini insensibile. Toate acestea sînt expresii ale plictisului și platitudinii, semne ale suspensiei vieții ca și agitația vană a valurilor sau imobilitatea deșertului :

При шуме музыки и пляски,
При дином шопоте патворенных речей
Мелькают образы бездушные людей

Приличьем стянутые маски.

.

Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Данно бестрепетные руки (...)

Mă înconjoară-o gloată cu fel și fel de inși
Cu vorbe și zorzoane în lumea lor deprinși,
Cu muzică și dansuri și minciuni —
Predicatori sălbatici adesea-ncep să urle,
În viermuiala stearpă, din trîmbițe și surle,
Sub masca unor oameni cuviincioși și buni.

.

Cînd se întind spre mine uscate mîini ce vor
Să simt parcă răceala și-mbătrînirea lor (...)

(trad. Ion Horea)

Aparanțelor vieții, eului social risipit în clipele prezentului i se opune eul profund înzestrat cu veșnicie. Ceasul întîlnirii lor este ceasul însîngerat al jertfei vieții individului în fața mulțimii bulevardelor, arenelor și mascaradei, inchipuită în postura de călău. Aceasta oficiază jertfa singelui :

(...) голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет.

Și fruntea ce mi-o mîngii, întunecatul gîde
Va duce-o la butuc din mina ta.

(trad. H. Grădescu)

frumuseții, cinstei și geniului (*Moartea poetului*, 1837). Moartea individului condamnat de mulțime este pusă în analogie cu moartea „fructului timpuriu” ce cade de pe ram precum capul jertfei pe eșafod (*A fost născut*, 1832, *Nu rîde*, 1837). Analogia este derivată din cunoscuta metaforă „floarea vieții” („живни цвет”) folosită de poet chiar în forma aceasta în poezia *Valerik*, 1840 :

Убил последний живни цвет

A ucis ultima floare a vieții.

Ieșirea din cercul dur al platitudinii și morții este posibilă prin desprinderea de timp, prin smulgerea sufletului din datele înșelătoare ale simțurilor și intelectului care antrenează viața în cădere. Poezia lui Lermontov surprinde momentele fundamentale ale acestei eliberări, ale cuceririi sinelui întru ființă și lume. Ele se vor constitui în teme poetice care formează cu motivul *arșița vieții* o unitate antinomică, fiind complementare lui, după cum motivul amintit este complementar fiecăruia din ele. Afirmarea sinelui individual întru libertate, prin cunoaștere și negare (motivul demonic), deschiderea sinelui individual prin Eros spre fire (motivul naturii), spre celălalt (motivul iubirii) și spre toți (motivul poetului profet și poetului cetățean) sînt tot atîtea trepte spre regăsirea sinelui, spre afirmarea vieții și libertății în sensul lor cel mai profund.

III. 2. La limita realului cu posibilul

După cum s-a văzut, eroul lermontovian se mișcă într-un real marcat de „arșiță”, dar, în același timp, el se plasează *dincolo de și în fața* acestui real de care se simte detașat și pe care îl contemplă. Se instituie astfel polaritatea sine-lume, ființă-existență, întreținută de gestul negării care respinge și opune, dar nu anulează, de sentimentul alterității căruia îi este constitutiv sentimentul apartenenței la lume prin obârșie și condiție.

Omul i se înfățișează, deci, lui Lermontov, așa cum i se înfățișase lui Pascal, Hamann, Schelling, ca o tensiune rezultată din aplicarea a două forțe ce țintesc spiritul și materia, posibilul și realul, ca punct de incidență a două forțe opuse :

*Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным. Все его
Мученья происходят оттого.*

Numai în om virtutea și păcatul
Alături stau — și răsărit și-amurg.
De-aici toate supliciile curg.

(trad. Aurel Rădu)

Tensiunea a două momente : închiderea sinelui într-o unitate lăuntrică, susținută de voință și cunoaștere, pe de o parte, și descoperirea lumii, ca realitate, plină prin ea însăși și solicitată de Eros (momentul libertății cu sine și pentru sine și momentul libertății cu altul și pentru altul), pe de altă parte, generează un nucleu de semnificație din care se

dezvoltă imaginea *Demonului* și motivele demonice în creația lui Lermontov. Dezvoltarea acestui nucleu, care menține mereu activ sensul uman al imaginii *Demonului* (demonul neputând fi înțeles fără om, după cum omul nu este de înțeles fără demon) va prilejui trecerea de la motivația filosofică a imaginii la motivația ei psihologică, așa cum remarcă S.N. Durilin și B. Eichenbaum¹.

În elaborarea ideii și imaginii demonismului, Lermontov a fost stimulat și inspirat de teoretizările epocii preromantice și romantice asupra naturii fiziologice și spirituale a omului, a relațiilor acestuia cu universul², de interesul ei pentru problemele libertății și tiraniei, manifestat în plan filosofic și social³, dar, mai ales, de prestigiul artistic al unor creații ca : *Faust*, *Corsarul*, *Ghiaurul*, *Manfred*, la care textul lermontovian trimite în permanență. Relația cu toate aceste surse este un dialog rodnic în care poetul rus își va proiecta propria dramă și-o va ridica la semnificații universale.

Preocupat de motivul demonic pe tot parcursul activității lui creatoare⁴ (în lirică : *Napoleon*, 1824, *Demonul meu*, 1831, *Stanțe* 1831,, *Nu pentru îngeri*, 1831, *11 iunie 1831*: *Nu vreau*, 1837, *Norii*, 1840, *Tamara*, 1841, în poem : *Azrail*, 1831, *Boierul Orșa*, 1835—1836, *Demonul*, 1829—1841, *Basmă pentru copii*, 1840 ; în dramă : *Mascarada*, 1836 : în roman : *Un erou al timpului nostru*, 1841), Lermontov îi va da diverse întruchipări, nuanțări și accepții: ipostază tăgăduitoare a intelectului, duh al faptei, genialitate.

¹ S. N. Durilin, *Kak rabotal Lermontov*, Izd. „Mir”, Moscova, 1934; B. Eichenbaum, *Stat’ij o Lermontove*, Moscova—Leningrad, 1961.

² Îi erau bine cunoscute lucrările lui Lavater și Mesmer asupra fizionomiei și magnetismului animal. Considerațiile teoretice ale acestora sînt amintite direct (cum se întâmplă în *Contesa Ligovskaja*, *Un erou al timpului nostru*, *Vadim*) sau slujesc la crearea unor personaje ca Vadim, Peciorin, Vulei.

³ În problema libertății, voinței, tiraniei, este evident contactul poetului cu texte fundamentale din Rousseau (*La Nouvelle Héloïse* și *Discurs sur l’inegalitate*), Schelling (*Cercetare filosofică asupra esenței libertății umane*) și Schopenhauer (*Lumea ca voință și reprezentare*).

⁴ Vezi în acest sens analiza pertinentă a evoluției motivului demonic în creația lui Lermontov : R. Loghinovski, *Motivul demonic la Lermontov și romantismul european*, București, „Univers”, 1978; De la *Demon* la *Luceafăr*, București, 1979.

În această diversitate se conturează, de la an la an și de la operă la operă, o constantă de atitudine și gândire care-l încadrează pe poet în marea familie a spiritelor romantice dar îl și detașează de acestea prin năzuința spre echilibru și spre cuprinderea integrală a vieții, năzuință recunoscută de el la Shakespeare, Goethe, Pușkin, năzuință nutrită și modelată de propriile-i neliniști și excese.

Suprapunînd în prea multe puncte zonele de manifestare a omului și artistului Lermontov, cercetătorii creației lui, începînd cu Belinski, supralicitează atitudinea de revoltă și negare pe care o pun fie sub semnul nihilismului⁵, fie sub cel al romantismului revoluționar⁶. Fără a respinge aceste aserțiuni, motivate de o anumită operă sau de un anumit moment al procesului de creație, vom încerca să le integrăm viziunii și atitudinii pe care o propune creația lermontoviană în totalitatea ei.

O privire de ansamblu asupra acesteia impune constatarea că, în elaborarea motivelor demonice, momentul revoltei ca atare este rareori invocat. Lermontov își surprinde eroul la capătul experienței de separație, cînd sensul revoltei lui este luminat de amintiri și de prezentul pe care l-a generat. De aceea, componența fundamentală a psihologiei lui va fi memoria, care-i generează și întreține toate atitudinile și gesturile. Dotat cu memorie, eroul demonic se constituie într-o spiritualitate negativă care se situează ca un reproș în fața creației, depășind-o printr-o libertate ce rupe lanțurile nașterii și morții și inaugurează un univers dincolo de bine și rău, mai exact, la izvoarele comune ale binelui și răului: „Oare îngerul și demonul nu au aceeași obîrșie?” (*Vadim*). Universul inaugurat este un univers artificial, însuflețit de entuziasmul răului, de dorința de distrugere, ambele fiind emanații ale divinității imperfecte și ale binelui neputincios. Răului din sînul creației eroul demonic îi răspunde cu rău. Dar făptuirea deliberată a răului, ce pare o expresie a nihilismului definitiv:

⁵ V. Solovlev, *op. cit.*; A. Grigoriev, *Lermontov i ego napravlenije în Sobranije sočinenij*, vyp. VII, Moscova-Pb-Kazan, 1913; D. S. Merejkovski, *Lermontov*, Gogol, St. Pb. 1911.

⁶ A. M. Dokusov, *Poema Lermontova „Demon”*, „Russkaja literatura”, 1964, nr. 4; V. A. Manujlov, *M. I. Lermontov*, Leningrad, 1960; A. N. Sokolov, *Romanticeshije poemny Lermontova*, Moscova, 1941.

(„Я в мире веселился злом“, II, 455 : „M-am bucurat de rău în lume“) este, de fapt, recunoaștere și acceptare a binelui ca o componentă definitorie a perfecțiunii spre care el năzuiește : „покажет образ совершенства“ „Îmi va vădi desăvârșirea“ (trad. Virgil Teodorescu).

Conștient de situația riscantă în care se află ca individualitate puternică, asemănătoare divinității :

С такой душой ты бог или злодей

C-un suflet ca acesta de pornești
Ori dumnezeu, ori bestie sfirșești.

(trad. Aurel Rău)

eroul demonic Iermontovian își supralicitează capacitatea de cunoaștere și, devenit intelect pur, fragment al marelui Tot, nu mai are acces la Unitate. Luciditatea, puterea de a cunoaște prilejuiesc înstrăinarea și devin deopotrivă „vină“, „cădere“ și „damnațiune“ :

Все знать, все чувствовать, все видеть

Să simt, să văd, să cuget toate

(trad. G. Lenea)

Nefiind iscată de un eveniment exterior, ci de natura însăși a eroului, damnațiunea („пытка“, „мученье“) nu are nevoie de Infern pentru a se manifesta. Viața interioară a eroului îi este deopotrivă sursă și spațiu de ființare :

Находишь корень мук в себе самом

И небо обвинять нельзя ни в чем.

Nu-n cer, în tine doară vei afla

A suferinței rădăcină rea.

(trad. Aurel Rău)

Întru cunoașterea de sine : „жадно я искал самознания“ (Cu patimă am căutat să mă cunosc) și întru asumarea lucidă a propriului destin. De aici liricizarea și interioriza-

rea maximă a motivului demonic, transpunerea conflictului cu lumea și cu divinitatea într-un conflict interior de ordin moral.

Deși se autointitulează „prinț al cunoașterii”, eroul demonic lermontovian nu pretinde a deține Adevărul și nici nu are nevoie de a-l face cunoscut oamenilor. Unica realitate absolută pentru el fiind necesitatea de a pune totul sub semnul îndoielii, cunoașterea nu-i va apărea ca victorie sau împlinire. Sărăcia și încremenirea intelectului în raport cu sine și cu creațiunea îl fac să sufere și să vibreze. Se naște astfel o tensiune psihologică rodnică și înnoitoare căreia i se spune : „страдание” (suferință), „печаль” (dor, tristețe), „мука”, „мученье” (chin, calvar), „беспокойство” (neliniște), tensiune tradusă în acțiuni și stări : „хочу печали”, „лице-страданий”, „дух беспокойный”, „печальный демон”. „мученье”, „мученье глубоких дум”.

Această nobilă afecțiune a psihologiei demonice, prilej de superb orgoliu („duh semeț”, „suflet mîndru”, „inimă trufașă”) ne apare ca expresie a condiției umane, în perspectivă metafizică, dar mai ales, în perspectivă istorică și psihologică.

Peste orgoliul intelectului cunoscător și descoperitor se lasă umbra melancoliei care umanizează conștiința lucidă și îndrăgostită de forța ei demiurgică : „пятью токами в уме моем” (Tristețe-ai umbră pe-al meu cuget), demonstrîndu-i neputința și limitarea. Se exprimă aici atitudinea filosofică a poetului în fața existenței și lumii, o concepție a universului, născută din limitarea lucidă a puterilor rațiunii : „(...) avînd obiceiul de a nu respinge nimic cu hotărîre și de a nu mă încrede în nimic orbește” (trad. Al. Philippide).

În contextul acestei atitudini, revolta demonică îi apare lui Lermontov, ca și lui Heine, iluzorie. Renunțînd la revoltă ca element unic definitoriu pentru eroul demonic, poetul va întruchipa în demon dialectica vieții însăși, fluiditatea ei, mișcarea infinită în timp și spațiu. Acest lucru îi va permite să trateze problematica demonică și eroul demonic cu mai multă libertate decît Byron, cu care este atît de des

alăturat⁹, adică să creeze o parodie a demonului (*Basm pentru copii*) și un antidemon (*Maxim Maximici*).

Caracteristic eroului demonic lermontovian în general, este de a se afla totdeauna „dincolo”, de afi în drum spre „altceva” sau spre sine însuși. Căutarea lui începe cu refuzul părții de inerție a lumii, cu lupta împotriva egalității cu sine a timpului și spațiului care aduce indiferența cantității și oarba ei masivitate :

Меня раздавит эта вечность,
И страшно мне не отдохнуть —

M-apasă greu eternitatea
Și spaimă mi-e de neodihnă

El își face lege din neliniște și mișcare prin care năzuie să rupă această egalitate și să inaugureze timpul și spațiul individual :

Беспокойство и прохлада
Были б вечный мой закон-
Frigul și neliniștea mi-ar fi veșnică lege.

Mișcarea îl afirmă ca făptuitor, subiect al actului,⁷ înțeles în forma „gîndirii” („мысль”, „познание”), „pasiunii” („страсть”) și „faptei” („дело”, „деяние”, „действие”), cu componentele ei principale : lucrarea întru împlinirea istorică a unei legi universale (*Napoleon*), răzbunarea („мечь”, „мщение”) binelui și frumuseții umilite (*Demon*, *Mascarada*, *Vadim*, *Profeție*, *Ultimul fiu al libertății*) și căutarea morții (sinucidere filosofică) (*Un erou al timpului nostru*, *Stanțe*, *Valerik*).

Actul demonic poartă în el noul, acel ceva pe care existența nu-l cunoaște și nu-l poate produce, de unde atmosfera de *singurătate*, *străniătate* și *răceală* în care evoluează eroul demonic în oricare din ipostazele sale de făptuitor, senti-

⁷ M. Nol'man, *Lermontov i Byron*, în *Žizn' i tvorcestvo M. I. Lermontova*, Moscova, 1941 ; V. D. Spasovici, *Rajronizm u Puškina i Lermontova*, Vilna, 1911 ; A. N. Sokolov, *Romanticheskiye poemy Lermontova*, Moscova, 1941.

mentul adînc al neaderenței la real în care se simte „oaspete nepoftit” („неванный гость”).

Aceste ipostaze vizează diferite sensuri ale „faptei” : de la încercare a puterii fără finalitate, a mișcării pentru mișcare, distrugătoare pentru alții și pentru subiectul ei :“

Летит без цели, без следа.

Gonește-n larg ce nu se curmă
Lipsit de țintă și de urmă

(trad. G. Lesnea)

prin a trăi pentru durere și tristețe :

Я жить хочу, хочу печали

Vreau să trăiesc cu toată jalea

(trad. Veronica Porumbacu)

la a făptui în timp și pentru alții :

Отец твой стал за честь и бора
В ряду бойцов против татар,
Кровавый след ему дорога,

Pentru credință și dreptate
Pe-nsîngeratul drum tătar
Plecat-a tata, și se bat

(trad. Leonid Dimov)

Stimulii faptei sînt dorința („желание”) și vrerea („хотение”, „воля”) prin care se manifestă forța morală a eroului („правственная сила”) și „năzuința lui liberă spre creație” („Свободное стремление к созданию”). Exercițierea vrerii și dorinței va însemna emanciparea de sub puterea destinului : судьба ее так скоро не убьет а лишь взбунтует :

Sub greutatea vieții nu pălește
Nu se răcește sufletul semeț ;
Ci soarta ei o-nfruntă bărbătește

(trad. Aurel Rădu)

proiecția virtualului în act, prin care eroul face dovada că poate fi tot ce se simte capabil a fi în fața lumii lipsită de ordine și voință, înțepenită în sensurile ei. În același timp, această exercitare va fi expresia dorinței de a desluși o ordine a lumii și de a fi inclus în această ordine de un Dumnezeu justițiar :

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру.

Vreau să mă rog, vreau să iubesc
În bine iar să cred voiesc

(trad. G. Lesnea)

Evadarea din timp și spațiu, din ordinea legică și morală, este prilej și condiție a separării spiritului de materie într-un orgoliu metafizic care se vrea eveniment absolut, destin. Astfel, răsculat împotriva fixității destinului, Demonul împrumută ceva din privilegiile ireductibile ale fatalității tocmai prin exercitarea continuă a voinței („bărbat al destinului”, „copil al norocului”). Libertatea fără de margini („бевбрежная воля”) pe care o caută și-o exaltă, îl încâtușează cu o putere egală cu aceea a destinului :

И вновь остался он надменный
Один, как прежде, во вселенной.

Din nou trufaș și singuratic,
Pribeag rămase prin abis.

(trad. G. Lesnea)

Ea se arată a fi distrugătoare nu numai în spațiul eului, ci și în afara lui (uciderea logodnicului Tamarei, în poemul *Demonul* și a Ninei în drama *Mascarada*, moartea Belei și a lui Grușnițki în *Un erou al timpului nostru*).

Dar pentru că în spiritul însuși universul întreg se află prezent în propriul său interior, spiritul și materia, Demonul și lumea vor putea ajunge la separație numai în tr-un timp și spațiu posibile, în perimetrul unui destin construit, păstrînd în el amintirea spațiului și timpului

trăit. Prin această amintire, Demonul reaccede la procesiunea unei întregi mișcări de iubire, prilej pentru poet de a însoți conștiința tragică a limitelor naturii umane și gestul de refuz a existenței cu ideea că viața merită și poate fi trăită. În felul acesta, rebeliunea conștiinței în ansamblul unitar al universului îi apare lui Lermontov ca moment necesar și obligatoriu al afirmării armoniei acestuia, dar a unei armonii de a doua instanță care să încorporeze spiritul. Abia din perspectiva acestei constatări putem înțelege unitatea de esență formată de poemele *Demonul* și *Mizîri*, de romanul *Un erou al timpului nostru* și poeziile *11 iunie 1831*, *Îmi port pustiu*, precum și statornica admirație a poetului pentru olimpiantul Goethe și apolinicul Pușkin. Din aceleași rațiuni, considerăm că mult circulată opoziție între Pușkin (ca întruchipare a echilibrului și măsurii) și Lermontov (ca spirit al neliniștii și exceselor), pe care se bazează atâtea lucrări ale exegezei lermontoviene, trebuie, dacă nu anulată, măcar revizuită și nuanțată.

Expresia imagistică a demonismului la Lermontov va corespunde întru totul antinomiei care străbate complexul de semnificații prezentat mai sus. Ea va tinde spre o dominantă a cărei semantică își are sorgintea nu într-un element în stare pură (lumină, astru, flacără sau întuneric) ci în alăturarea a două realități contradictorii (lumina și întunericul, raiul și iadul) ca în poemul *Demonul*:

То не был ангел небожитель

То не был ада дух ужасный,

Порочный мученик—о нет !..

Он был похож на вечер лениый :

Ни день ни ночь, —ни мран, ни свет !..

Dar nu e îngerul de pază (...)

Nici duh din iad ce-ar îngrozi ;

O nu ! Făptura lui străină

Părea și beznă și lumină

Și noapte-n miez și miez de zi !

(trad. G. Lesnea)

Această sinteză de contrarii (lumină și întuneric, rai și iad, noapte și zi) va organiza nivelul figurativ al imaginii, structurat cel mai adesea în paralelism sau în comparație dezvoltată și va ordona nivelul intonațional, caracterizat printr-o tonalitate mixtă de rugă și tăgadă, adorație și hulă. Totodată, întâlnirea și confruntarea contrariilor dezvoltă în imaginea lirică a Demonului un simbul epic care asigură propensiunea, simultană, spre epic și liric a contextului în care ea apare (lirica baladescă, poemul liric, romanul liric), transformînd-o, nu rareori, în imagine dramatică (personaj).

În analiza pe care o întreprindem, nu vom plasa imaginea demonului sub semnul semantic al revoltei, cum au făcut majoritatea cercetătorilor creației lui Lermontov, ci o vom proiecta în permanență în cîmpul de semnificații generat de dialectica : revoltă-conciliere, revoltă-conștiința chinuitoare a ineficienței revoltei. Centrul acestui cîmp semantic ni se pare a fi expresia „вечер ясный” („seară luminoasă”, care amintește de schellinghiana „zi nocturnă”, „noapte diurnă”) deși cronologic ea a apărut în urma altor expresii lermontoviene ale demonismului.

„Seară luminoasă”, realitate afirmată prin dubla negare a perechilor antinomice : „ни день „ни ночь” (nici zi, nici noapte), „ни мрак, ни свет” (nici întuneric, nici lumină), devine indicele unui tărîm existențial, propice îndoielii, posibilului și imaginarului, semnul imagistic al unui infinit discontinuu. În limitele și în nelimitele acestui infinit discontinuu eroul demonic caută sensul care să lumineze totalitatea lumii și să-și justifice propria existență, căutarea însemnînd plecare și întoarcere, ruptură și întâlnire totodată. Asistăm, astfel, la un pasionant dialog al spiritului cu materia, convertit, uneori, într-o simbioză a elementelor naturale cu geniul speciei, care se întreabă, își comunică, își răspund confidențial și misterios :

И долго оладостной картиной
Он любовался и мечты
О преизмоществе, ценою длинной,
Как будто на вневдохной вневдохе,
Пред ним катились тогда.

Și mult timp el, întunecosul,
 Privi cu drag, privi cuminte,
 Priveliștea ce-l sta-nainte,
 Și visuri care-î aminteau
 Despre trecuta fericire,
 Ca steaua după stea treceau
 Sub fermecata lui privire.

(trad. G. Lesnea)

alteori, transformat în conflict, în prilej de revoltă și respingere reciprocă :

Давно отверженный блуждал
 В пустыне мира без приюта :

.....

(...) Но гордый дух
 Презрительным окинул оком
 Творенье бога своего.

De mult *proscris* el rătăcea
 Prin trista lumilor risipă

.....

Dar mîndrul duh *cu mult dispreț*
 Privi ce Domnul său crease.

(trad. G. Lesnea)

Dubla semnificație a demonicolui va fi regăsită în oricare din expresiile lui, indiferent dacă este vorba de lumea demonică divină sau de lumea demonică umană, indiferent dacă imaginea s-a obținut prin sublimarea realului existențial, natural sau spiritual.

În primul rînd, o percepem în modul de organizare a timpului și spațiului, realități pe care Demonul, agent al mișcării și individuațiunii, le dimensionează și le dă sens.

Spațiul în care evoluează eroul demonic este tărîmul dintre „deasupra” și „dedesupt” : „над грешною землею” (de-asupra păcătosului pămînt), „днх стихии пришедя упрямой” (oaspete mohorît a două stihii), zona de frontieră între limita realului obsedant și punctul de expansiune a visului liberator, între captivitate și libertate. Recunoscîndu-și filiația cu ambele tărîmuri, eroul demo-

nic va încerca să le cucerească și să le unească, iar nu să le anuleze. În acest caz „între“, „dintre“ nu vor însemna „nici aici, nici acolo“, ci vor avea sensul goethean „și acolo, și aici“, „pretutindeni“.

Acest spațiu este marcat imagistic de joncțiunea elementelor naturale contrastive: munți cu fruntea în ceruri (*Demonul, Măgura, 11 iunie 1831, Mtzîri, Un erou al timpului nostru*) stînci bătute de ape (*Tamara, Demonul, Rusalka*), nori franjați de lumină (fulgere, lună) (*Mtzîri, Nocturnă I*). Vecinătatea elementelor contrastive (munți—cer, stîncă—apă, lumină—umbră) dă realitate și irealitate acestui spațiu care capătă atributele spațiului interstelar sau acvatic sau se convertește în timp. Cerul și pămîntul, lumina și umbra, stîncă și apă, sînt evocate deopotrivă pentru întinderea și pentru unitatea lor. În simultaneitatea acestor contrarii, eroul demonic își trăiește timpul: „clipa“ („мгн“), momentul ,prezent sau trecut, cu toate atributele eternității. Acesta este momentul androgin (al timpului care se avîntă pe verticală și distruge, și al timpului care curge supus și orb, asigurînd continuitatea eternă pe orizontală), momentul nedeterminării și al opririi în formă. În perspectiva acestui moment ni se dezvăluie sensul cosmologic și ontologic al existenței, se verifică ambivalența dinamică ființă-neființă, ființă—existență, precum și posibilitatea asimilării destinului sufletului la cunoașterea rațională a lumii. Implicațiile numeroase și profunde ale „momentului“ fac din el motiv cu valoare tematică, punîndu-l în raport de sinonimie cu „momentul poetic“ și cu timpul imaginației.

Pentru a realiza momentul impetuoșității și stabilității, momentul de convertire a virtualității devenirii tantalice în act al devenirii întru ființă, Lermontov anulează opozițiile prezent—trecut, trecut—viitor și instituie triada eternitate—trecut—prezent, pe care o investește cu o bogată semantică poetică. Procedul realizării va fi cel al deformării timpului orizontal prin prozodii complicate și prin forțarea sintaxei, dar mai ales prin ordonarea de ambivalențe și simultaneități acumulate în timpul lucrurilor și oamenilor. Dacă primul procedeu avertizează imediat asupra prezenței „timpului lucrat“, cum îl numește G. Bache-

lard⁷, în cazul ordonării, pe care același Bachelard o înțelege ca închiderea unui pluralism de evenimente contradictorii într-un singur moment al vieții, acesta va fi perceput cu mai multă dificultate. În mod firesc, critica⁸ s-a ocupat de primul procedeu, pe care, cu excepția câtorva contribuții ale lui B. Eichenbaum⁹ și V. M. Fischer¹⁰, s-a limitat a-l înregistra fără a-i sesiza implicațiile poetice și originalitatea. Al doilea procedeu, procedeul ordonării, semnalat de Vl. Soloviov¹¹ și D. S. Merejkovski¹² în contextul unor considerații de ordin filosofic pe marginea textului lermontovian, din câte cunoaștem noi, n-a fost încă analizat pentru a se evidenția aspecte ale tehnicii și semanticii poetice, fundamentale pentru ceea ce constituie specificul lermontovian.

Mai întâi, constatăm că modalitățile de construire a timpului determină însăși structurarea textelor care dezvoltă motivul demonic. *Un erou al timpului nostru, Demonul, 11 iunie 1831* se prezintă nu ca o desfășurare, ci ca o țesătură de discontinuități, obținută prin înnodare, prin acumulări de momente eterogene, dar supuse intim unei semantici unice.

În operația de ordonare și dimensionare a timpului, Lermontov s-a folosit, în primul rând, de valorile aspectuale ale verbului din limba rusă. Astfel, el a surprins timpul destinului și eternitatea în formele verbale ale trecutului imperfectiv sau ale prezentului continuu, iar clipa, oprirea timpului în act — în formele trecutului perfectiv (cu valoare rezultativă sau momentană) și în forma prezentului dramatic. Alternarea acestor forme verbale, mai

⁷ Vezi G. Bachelard, *op. cit.*, p. 17.

⁸ D. G. Ginzburg, *O russkom stihoslozenii. Opyt issledovanija ritmiceskogo stroja stihotvorenija Lermontova*, Pg. 1915; L. Grossman, *Stihovedčeskaja škola Lermontova*, „Lit. nasl.”, 41, Moscova, 1948; P. Pumpeanski, *Stihovaja reči Lermontova*, „Lit. nasl.”, 43—44, Moscova 1941; I. N. Rozanov, *Lermontov-master stiha*, Moscova, 1942.

⁹ B. Eichenbaum, *Melodika russkogo liriceskogo stiha*, Peterburg, 1922; *Lirika Lermontova în Stat'ja o Lermontove*, Moscova, Leningrad, 1961.

¹⁰ V. M. Fischer, *Poetika Lermontova*, în *Jubilejnyi sbornik*, Moscova, 1914.

¹¹ *Op. cit.*

¹² *Op. cit.*

bine zis, proiectarea unei dimensiuni a timpului în altă dimensiune a lui în poemul *Demonul*, de exemplu, pune în relief impetuositatea și tragicul aventurii demonice pe fundalul indiferenței infinitului și neutralității posibilului, sugerându-le, totodată, simultaneitatea și egalitatea valorică. Înserarea timpului individual în timpul continuu al lumii este anunțată aici de folosirea unei forme verbale cu valoare prezumtiv-optativă :

Что если б Демон пролетая
В то время на нее взглянул,
То прежних братьев вспоминая
Он отвернуся б-и вдохнул

И Демон видел... На мгновенье
Неизъяснимое волнение
В себе почувствовал он вдруг.

Că Demonul *de-ar fi zburat*
Și-ar fi zărit făptura-i clară,
Si-ar fi adus aminte iară
De frații lui de-odinioară
Și fără voie-ar fi oftat...

Și Demonul *zări* ... Deodată,
O tulburare neașteptată
Simți în el ca niciodată;

(trad. G. Lesnea)

Posibilul („если б”) se actualizează brusc („вдруг” deodată) și prin aceasta, rupe nu numai timpul lumii :

И дик и чуден был покруг
Весь божий мир.

Sălbatică și minunată
Era divina lume toată

(trad. G. Lesnea)

dar și timpul construit al Demonului care, prin repetiție, riscă să se structureze într-o formă definitivă :

Печальный Демон, дух изгнанный,
Летал над грешною землей.

Mihnitul Demon singuratic
Peste pământ zbura tăcut.

Cele două timpuri care curg paralel („был” era și „летал” — zbura) sînt intersectate de timpul acțiunii Demonului („видел” — văzu, „почувствовал” — simți), în acest fel pregătindu-se schimbul de substanță ce va avea loc între posibil și real (Demonul și Tamara), o nouă treaptă în devenirea realului și a Demonului. Fluidul care prilejuiește schimbul este deopotrivă sufletul (Tamara) care pare a se pierde pe sine în această încercare (moartea Tamarei) și spiritul, avînd ca atribut puterea divinatorie („сны золотые навевать”).

Întreruperea conferă celor două timpuri un conținut pe care-l putem numi nostalgie. Împiedicînd odihna în existență (pentru Tamara) sau în absolut (pentru Demon), nostalgia invită la indefinit, născut, respectiv din propensiunea spre infinit și lumina lui rece :

Меня терзает дух лукавый
Неотразимую мечтой.

Mă chinuiește-un duh viclean
C-un vis ce-n ispitiri mă ține

(trad. G. Lesnea)

și din întoarcerea spre finit și imediat :

Я позавидовал невольно
Не полной радости земной ;
Не жить как ты мне стало больно
И странно-ровно жить с тобой.

Eu bucuriile lumești
Le pizmulesc, deși-e deșarte,
Mă doare că nu-ș viu cum ești,
Mi-e grață să te știu departe.

(trad. G. Lesnea)

În ambele cazuri, aspirația nostalgică nu presupune ceva palpabil, ci un fel de căldură abstractă, apropiată de un presentiment paradisiac care alătură cele două realități (Tamara și Demonul) într-un spațiu al așteptării și supunerii la un dezechilibru stimulant și dinamic:

I. *Тоской и трепетом полна,
Тамара часто у окна* ♪
*Сидит в раздумье одиноком,
И смотрит вдаль прилежным оком,
И целый день вздыхает, ждет...*

Cu zbuciumul și jalea ei,
În trista liniște sihastră,
Privind departe cu ochi grei,
Tamara șade la fereastră;
Oftînd, așteaptă ceas de ceas....

(trad. G. Lesnea)

II. *Привычке сладостной послушный,
В обитель Демон прилетел.
Но долго долго он не смел
Святыню мирного приюта
Нарушить (...)
Задумчив у стены высокой
Он бродит.*

(...) Demonul ca de-obicei
S-a pogorît la minăstire.
Și multă vreme cel trufaș
N-a cutezat să se atingă
De pacea sfîntului locaș;
(...) Neliniștit și ros de gînduri,
Sub zidul cu chilii în rînduri,
El da ocol; (...)

(trad. G. Lesnea)

Acesta este spațiul imaginarului și visului, generat de puterea de fascinație a artei (Cîntecul Demonului) și de atracția cvasimistică pe care o exercită frumusețea asupra spiritului. Zonă indiferentă vieții:

*Без сожаленья, без участия
Смотреть на землю будешь ты.*

Privi-vei lumea de departe
Neîncercînd compătîmîri

și purificatoare prin abstractizare, tărîmul visului este
marcat de lumina difuză și continuă a eterului :

*Тебя я, вольный сын эфира,
Возьму в надзвездные края ;*

Eu, fiul hăurilor reci
Spre stele te-oi purta de mină

de muzică :

*Всечасно дивною игрою
Твой слух лелеять буду я.*

Cu melodii a ta ureche
Neconținut o voi vrăji

de neodihna norilor și astrilor, toate icoane ale imensității
posibilului :

*На воздушном океане,
Без руля и без ветрил,
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил ;
Средь полей необозримых
В небе ходят без следа
Облаков неуловимых
Волонистые стада.*

Fără cîrmă și vîntrele,
Pe-al văzduhului ocean,
Mil de aștri, mil de stele,
Trec prin liniști de noian.
Peste șesurile-ntinse,
Peste-al lunii vis stingher,
Norii-n plouri neouprîuse,
Fără urme trec pe cer.

(trad. G. Lesnea)

Nelimitata încredere a naturii, care se lasă privită și cucerită, și marea cutezanță a spiritului, înzestrat cu puteri atât de mari încît nu mai ajung să fie în slujba omului și vieții, se opun, dar numai pentru a se oglindi mai clar și a-și recunoaște înrudirea. Pentru că teama de imensitatea posibilului, spaima în fața seducției arbitrarului (în cazul Tamarei) și imposibilitatea aderării totale la real (în cazul Demonului) sînt însoțite de nostalgie, Demonul și Tamara sînt supuși aceleiași condiții de înrădăcinați și dezrădăcinați, se regăsesc în același timp, care nu merge către un țel, ci se întoarce în el însuși, mereu la țel și mereu la început. Eșecul în eternitate, ca și acela în real, nu va fi, deci, un fapt definitiv; realul și spiritul care s-au cunoscut în Iubire se vor căuta mereu pentru a se despărți mereu. Moartea Tamarei și ridicarea ei la ceruri a putut sugera cercetătorilor considerații privind sensul imposibilității absolute a întîlnirii ei cu Demonul. În ceea ce ne privește, credem că descrierea amănunțită a înmormîntării Tamarei nu este întîmplătoare. Există în descrierea chipului ei mort elemente care ne îndreptățesc a presupune că gîndul poetului a fost altul. Semnele atingerii cu Spiritul:

*Улыбка странная застыла
Мелькнувши по ее устам
.....
В ней было холодное презрение
Души готовой отцвести,
Последней мысли выражение,
Земле беззвучное прощанье.*

Străfulgerînd pe buze-abia
Surîsul ei încrămeneise;
(...) Era în ea disprețul rece
Al sufletului (...)
Al gîndului din urmă semn (...)
Și-adio lumii ce-o-nconjoară.
(trad. G. Losnea)

pe care chipul ei le păstrează în moarte, închid în ele probabilitatea unei noi întîlniri în jocul fără de sfîrșit al posi-

Și foșnetul pădurilor
Și frunze moarte-ngălbenite
Stau împrejur la al său tron.

la care, în varianta din 1831, se adaugă alte elemente ale naturii și detalii ale fiziologiei umane, toate selectate și asociate după principiul contrastiv și urmînd dialectica polarităților :

*Он любит пасмурные ночи,
Туманы, бледную луну,
Улыбки горькие и очи
Безвестные слезам и сну.*

Iubește nopțile posace
Și luna palidă-n abis,
Amarul zîmbet, ochiu-i place
Pustiu de lacrimi și vis.

(trad. Virgil Teodorescu)

Deocamdată reținem din ambele texte expresia „Zburînd printre norii întunecați”, în care *zborul*, prin impetuositatea lui, anunță lumina în fulger, clipa afirmării individuale, pe cînd întunecimea norilor, opacitatea ca și presupusa lor structură scîmoasă sugerează umbra în toată întinderea ei imperfectivă. De aceea, în mod firesc, poetul va putea înlocui imaginea dinamică a Demonului în zbor cu imaginea, aparent statică, a Demonului înveșmîntat în fulgere a căror lumină este mascată de frunzele toamnei :

*Меж листьев желтых
Стоит его недвижимый трон ;
На нем среди ветров опомевших,
Сидит уныл и мрачен он.*

Între frunzișuri vestejite
Își are tronul-nsingurat,
Unde-ntre vînturi ametește
Stă el, mîhnit și-ntunecat.

(trad. Emil Burlacu)

Și foșnetul pădurilor
Și frunze moarte-ngălbenite
Stau împrejur la al său tron.

la care, în varianta din 1831, se adaugă alte elemente ale naturii și detalii ale fiziologiei umane, toate selectate și asociate după principiul contrastiv și urmînd dialectica polarităților :

Он любит пасмурные ночи,
Туманы, бледную луну,
Улыбки горькие и очи
Безвестные слезам и сну.

Iubește nopțile posace
Și luna palidă-n abis,
Amarul rîmbet, ochiu-i place
Pustiu de lacrimi și vis.

(trad. Virgil Teodorescu)

Deocamdată reținem din ambele texte expresia „Zburînd printre norii întunecați”, în care *zborul*, prin impetuositatea lui, anunță lumina în fulger, clipa afirmării individuale, pe cînd întunecimea norilor, opacitatea ca și presupusa lor structură scămoasă sugerează umbra în toată întinderea ei imperfectivă. De aceea, în mod firesc, poetul va putea înlocui imaginea dinamică a Demonului în zbor cu imaginea, aparent statică, a Demonului înveșmîntat în fulgere a căror lumină este mascată de frunzele toamnei :

Меж листьев желтых
Стоит его недвижимый трон ;
На нем среди ветров онемевших,
Сидит уныл и мрачен он.

Între frunzișuri vestejite
Își are tronul-nsingurat,
Unde-ntre vinturi amețite
Stă el, mîhnit și-ntunecat.

(trad. Emil Burlacu)

sau cu imaginea *fulgerului* și a *stelei căzătoare* care brăzdează întunecimea nopții cu flacăra lor ucigătoare :

*Как в ночь звезды падающий пламень
Не нужен миру я.*

Ca steaua căzătoare-n noapte
Străin de lume sînt.

*И молний обвиняет луч
Вершины скал.*

Pe stînci sub lună
De flăcări fulgerele pun cunună.

Fulgerul și steaua căzătoare au nevoie de fundalul monoton al întunericului pentru a-și exercita calitatea de organ al momentelor decisive, înnoitoare. Ele sînt ale nopții și, dincolo de ea, traiectorii punctuale ale energiei și abandonului, ale uitării și lucidității ironice, ale mobilității și fixității. Această semnificație leagă imaginea fulgerului și stelei căzătoare de momentele amurgului și răsăritului de lună, indispensabile apariției Demonului :

*Лишь только ночь своим покровом
Верхи Кавказа осенит,*

.....

*Лишь только месяц золотой
Из-за горы тихонько встанет*

.....

К тебе я стану прилетать.

Și-ndată ce a nopții umbră
Va revărsa tăcerea-i sumbră ;
(...) Cînd luna-ncet se va ivi
De după munții ce par temple
(...) Atunci eu voi veni din hău.

(trad. G. Lesnea)

Lumina și întunericul (clipa și eternitatea) înfrățite, dar și învrăjbite, se regăsesc în imaginea *norului franjat de lumină* : (*Мрачных туч огибающие края*) a *lunii înconjurate de nouri* :

На впаде вечерний луч
Еще ворит на ребрах туч

Amurgul pîlpîie-n apus
Pe creasta norilor

(trad. Marcel Breslașu)

sau acoperită de ceață :

Туманный месяц и меня
И гриву, и хребет коня
Сребристым блеском осыпал.

Eram scăldați și om și cal
În argintiul lunii val,

(trad. Marcel Breslașu)

a plantei (floare sau arbore) care crește pe stînci, pe ruine
sau pe morminte :

На темной скале над шумящим Днепром
Растет деревцо молодое.

Pe Niprul furtunos, pe-o neagră stîncă,
Un tînăr arbore trăiește.

(trad. Victor Felca)

a păsării care cîntă pe un arbore mort sau în motivul mor-
tului îndrăgostit (*Oaspetele*, 1830, *Mortul îndrăgostit*, 1838)

Dintre acestea, imaginea *norului franjat de lumină* este generatoarea unui întreg șir sinonimic de imagini. Comparația norilor cu o blană de urs, în romanul neterminat *Vadim* (1833—1834) : „Norul stă deasupra lunii ca o blană de urs”, prilejuiește atragerea în cîmpul de semnificație „noapte luminoasă” a unor elemente din lumea animală și, prin aceasta, a pămîntului, care va forma cu luna un cuplu-unitate ambivalentă. Mai tîrziu, renunțînd la primul termen al comparației („облако” — norul), poetul reține din cel de al doilea termen, (blană de urs), sensul de opacitate, terestritate, încremenire în automatismul instinctului, pe care-l transferă asupra *leopardului*

(Mtziiri), căldăreului-centaur (*Bela, Prințesa Mary*) sau asupra pădurii întunecate, care acoperă cerul :

И даже на краю небес
Все тот же был зубчатый лес.

Pe cer se deslușeau cărunți,
Departe hăt, dințații munți.

(trad. G. Lesnea)

și face rătăcit în adâncurile ei drumul spre patria natală a înălțimilor :

В глубине лесной
Из виду горы потерял.

Curind în codru-ntunecos
Din ochi eu munții l-am pierdut.

(trad. G. Lesnea)

Razele reci și ironice ale lunii pe de o parte, și pământul, angajat în devenirea lui oarbă, în ridicările și căderile lui succesive (galopul calului,) pe de altă parte, se-ntîlesc în zona de frontieră a opacității luminate (blana, coama, argintate de lumina lunii, dar păstrîndu-și consistența corpului opac) :

Туманный месяц и меня
И гриву, и хребет коня
Сребристым блеском осыпал.

Erau scăldați, și om și cal
În argintiul lunii val ;

(trad. Marcel Breslașu)

На нем
Шерсть отливалась серебром.

Și blana ei părea de-argint.

(trad. G. Lesnea)

Această zonă, care poate fi privită ca o chemare ambiguă spre stabilitate și mobilitate, spre tărîmul familiar și spre o patrie nouă, se-nfîlnește, în sinonimie, cu punctul de interferență a *stîncii* și *muntelui* cu *marea* sau *riul*. Mobilitatea apei se detașează ca un indicativ al prezentului și libertății în fața masei supratemporale a stîncii și muntelui, care, în acest context, vor semnifica captivitatea eternității și sclavajul vieții în societate, a cărei coeziune se bazează pe un fel de tensiune moleculară a egourilor, sursă infinită de dileme tragice. Cu aceasta intrăm în „lumea umană demonică”, cum o numește N. Frye¹⁶ în care spiritul de revoltă și mișcarea sînt întrupate în figura conducătorului, a cuceritorului capabil, precum Napoleon, să modifice timpul: „Datorită lui, în zece ani am trăit cît într-un secol” (IV, 189). Melancolia, voința nesățioasă, puterea de a vrea pentru sine și pentru alții un timp individual sînt ale Demonului, care tult ură, transformă, se-nfrățește cu realitatea pentru ca aceasta, înnoită, să-l respingă pînă la o nouă întîlnire. Împlinirea și eșecul, libertatea și captivitatea sînt în însăși starea de excepție a eroului în fața celor două necesități (a firii și a societății), pe care le învinge și de care este învins.

A izola pe o insulă stîncoasă pe bărbatul care a adunat și însuflețit spre acțiune mulțimi de oameni părea de domeniul posibilului și imposibilului. Iată de ce Napoleon și stîncă devin imediat componente ale universului imagistic lermontovian (și nu numai lermontovian), actualizînd mitul străvechi prometeic și implicîndu-l în procesul de istoricizare a universului, de conștientizare a actului creator, proces specific întregii epoci romantice.

Pentru că Napoleon însuși și-a creat un timp și-un tărîm existențial propice imaginației, stîncă și marea, care-i însoțesc imaginea, creează, la joncțiunea lor, un spațiu al visului în moarte și al morții visului (*Napoleon, Corabia vîzduhului*). Spațiu analog refugiului aerian, spre care cheamă Demonul și refugiului acvatic al viteazului

¹⁶ Vezi N. Frye, *Anatomia criticii*, „Univers”, București, 1972, în românește de Dumitru Sterian și Mihail Spărișu, capitolul *Teoria semnificației arhetipale* (2); *Imagistica demonică*, p. 184.

adormit sau mort (*Miziri, Rusalka*), pe care-l propune duhul apelor în jocul lui liber cu lumina lunii.

„Viața înecată” sau „visul în moarte” rezumă dialectica ființei, a realului și posibilului pe care o vom regăsi în portretul eroilor demonici lermontovieni: Arbenin (*Mascarada*), Vadim (*Vadim*), Peciorin (*Un erou al timpului nostru*).

În acest portret, același, cu mici variații, de la personaj la personaj, se detașează cuplul *ochi-buze* în care strălucirea fosforescentă, răceala ochilor și surîsul copilăresc al buzelor, moliciunea lor, reiau cele două teme contrastante ale mobilității și fixității, ale determinării și nedeterminării: „Zîmbetul lui avea ceva copilăresc.(...) Ochii lui te priveau, printre genele pe jumătate lăsate în jos, cu un fel de strălucire fosforescentă, dacă se poate spune așa.(...) era un luciu ca acel al oțelului, orbitor, dar rece. Privirea lui — o privire scurtă, dar pătrunzătoare și grea (...) (trad. Al. Philippide).

„Copilărescul” (детский) sînt ale Tamarei și pămîntului, ale permanenței — maternitate, recele („холодный”), „orbitorul” („ослепительный”) și „fulgerătorul” („непродолжительный”) sînt ale demonului, atribute pe care poemul *Demonul* le păstrează și dezvoltă de la variantă la variantă („copleșitoare privire” „могучий взор”, care arde „жгет” în întunericul nopții și strălucește rece ca un pumnal) și pe care le vom reîntîlni la Vadim: „privirea lui (Vadim) era un fulger încremenit” (I, 188) sau la Napoleon (privire scrutătoare, privire rapidă) (*Napoleon*, 1830, I, 148).

În simultaneitatea acestor atribute, Peciorin, Vadim, Arbenin, Napoleon se definesc ca oameni ai timpului („герой времени”), cuceritori prin faptă (Vadim, Napoleon), luciditate a gândirii (Peciorin) sau prin iubire (Arbenin), dar și ca oameni în afara timpului. Aceste două ipostaze transpar în fiecare detaliu al portretului lui Peciorin (mersul, ținuta corpului, forma și mișcarea mîinii, coloritul feței și al părului, modul de a vorbi), din succesiunea rapidă și, aparent, nemotivată a stărilor sufletești contradictorii sau a stărilor de energie și slăbiciune a organismului, din trecerea, fără perioade de adaptare, de la viața încremenită, în automatisme, a saloanelor, la viața

liberă de nomad („кочевая жизнь”) al stepelor și munților sălbatici. Toate aceste amănunte sînt expresia unui interior care reunește „doi oameni într-unul”, două atitudini de viață într-o singură ființă: „În mine sînt doi oameni: unul trăiește în adevăratul sens al cuvîntului, al doilea cugetă și îl judecă pe celălalt” (trad. Al. Philippide)

Viața și reflexul ei obiectivat în conștiință au același sediu și sînt de nedespărțit, pentru că în măsura în care tind să se anihileze ele se și creează una pe cealaltă. Rîsul interior al lui Peciorin, indiferența lui afectată, exteriorizate în privirea cercetătoare și străină, ne dezvăluie în ce măsură este autentică ființa lui și a altora, demască sclavajul, imitația, renunțarea la timpul individual pentru timpul tuturor (scenele cu prințesa Mary și cu Grușnițki), în timp ce surîsul și abandonul gurii lui de copil ne vorbesc despre atașamentul față de viață, de acceptarea acesteia în simplitate și puritate (scenele cu Bela și Vera). Contradicția *ochi-buze* ne apare, astfel, nu ca o contradicție esențială ci funcțională. Este, poate, și motivul pentru care în unele contexte gura (surîsul) împrumută din luciditatea și vagul ochilor (surîsul străin și dureros al Tamarei, surîsul de un nedefinit vaporos, de o pură spiritualitate a apariției feminine din fragmentul *Ștoss*). Pentru că *surîsul*, prin atributul lui fundamental „copilărescul”, trimite la trecut și eternitate, el va putea fi înlocuit printr-un element de o natură mai abstractă, dar care se manifestă în timp: *sunetul* („звук”), cu variantele lui *melodia* și *cîntecul*.

Investit cu puterea de a evoca trecutul, sunetul însuși intră în trecut și devine amintire a sunetului. Prin această dublă proiectare a sunetului în timp se creează un spațiu de reverberație care transformă captivitatea memoriei în libertate, în libertate a reveriei ce-și construiește patria ideală din realități prezente sau trecute. Prin aburul timpului, obiectele pămîntului încep să semnifice patria ideală, patria sufletului, în care ființa, eliberată de orgoliile cunoașterii și puterii, își găsește o nouă formă de libertate: aceea a prezentului, încorporînd toate caracterele amintirii.

III. 3. Patria sufletului

Întoarcerea spre trecut, călătoria în timp prin memorie este una din formele esențiale ale existenței conștiinței lermontoviene. Această călătorie reprezintă mișcarea însăși a sufletului în căutarea originilor sale, a unei condiții și patrii pierdute, pe care poetul o numește „patrie sfântă”, „pământ natal”, „rai”, „casa mea”.

Presimțirea și reprezentarea acestei patrii a sufletului va provoca stări de extaz, în care ființa, desprinsă de ceilalți poli de atracție (tentația cunoașterii și puterii, legitatea speciei), se-ntoarce către Spirit într-o mișcare blind ascensională, diferită de zborul brusc, fulgerător al separației demonice. În această stare de extaz, eul se umple de fiecare amănunt al universului pe care-l simte ca spațiu al intimității (casă, cămin), umplînd, la rîndu-i, cu prezența sa, fiecare colțisor al acestuia :

*Мой дом везде, где есть небесный свод,
Где только слышны звуки песен,
Все, в чем есть искра жизни, в нем живет,
Но для поэта он не тесен.*

*Mi-e casa pretutindeni unde-i cer
Și muzici blînde cîntă. Tot ce-i viață
Respiră aici în voie iar poetul,
Și-avîntă gîndul liber spre tări*

Opoziția dintre exterior și interior (menținută într-o dialectică a unității contrariilor în cadrul temei demonismului) fiind abolită, omul este, se face asimilat Universului

și timpului în transcendența lor. Astfel, comunicarea microcosmosului și macrocosmosului prilejuiește anularea timpului, mai exact, aducerea timpului și spațiului în punctul de armonie zero spre care se îndreaptă dorința de evadare a sufletului.

Prilejuită de nostalgia armoniei verticalității, de sentimentul congenialității sufletului cu universul, evadarea va fi înțeleasă ca o călătorie în sine :

И мысль о вечности, как великан,

Ум человека поражает вдруг,

.....

Каждый звук вселенной, каждый час

Страдания или радости для нас

Становится понятен, и себе

Отчет мы можем дать в своей судьбе.

Și cugetul, pe dată ți-l strivește

Al veșniciei gând, ca un titan.

Orice zvon din marea armonie,

Orice minut de chin sau bucurie

Se face înțeles, și noi putem

Mai clar atunci destinul să-l vedem.

a cărei traiectorie atinge zone de pură spiritualitate și angelism, precum și spații ale psihismului primitiv și imediatului originar.

Această situație conferă imaginii *patria sufletului* semnificații diverse pe care le putem grupa în patru mari unități : spațiu supraterestru, tărâm al sfintei purități („небо — cer, „рай“ — rai) ; spațiu al comuniunii cu altul („сосед“ — vecin) în frăție („братство“) și iubire („любовь“) ; tărâm al supremei irealități, al visului în moarte prin comuniune cu elementele primordiale („холод“ — răceală și „покой“ — liniște) ; spațiu al candorii și simplității („божий мир“ — lumea lui Dumnezeu).

Călătoria spre aceste spații este un act de purificare, de găsim a eului profund, tradus de Lermontov într-o bogată simbolistică a mișcării și luminii, care, indiferent de domeniul de extragere a imaginatului, se înscrie într-un unic perimetru de semnificație : desprindere lină (plecare

sau întoarcere, ascensiune sau cufundare) și posibil punct de sosire (lumină, transparență, liniște).

Dezvoltarea acestei semnificații într-o adevărată constelație de variante este, în mare parte, susținută de poli-semantismul unui motiv central — motivul muzicii, cu variantele: cântec, sunet, melodie. Afirmația se bazează pe constatarea că percepțiile auditive sînt, semantic, cele mai active, nu în sensul frecvenței lor deosebite, ci din punctul de vedere al forței lor de iradiație și potenței lor de a structura materialul poetic la toate nivelele textului. Împrejurarea se explică prin însuși faptul că poetul este o natură, prin excelență, muzicală, deși virtuțile plastice (impunîndu-se mai evident celor avizați asupra activității lui de pictor și desenator) par să pledeze pentru o altă definiție a imaginației lui. O lectură de ansamblu a liricii poemelor (dacă nu și a romanului *Un erou al timpului nostru*) confirmă opinia mai multor exegeți¹ conform căreia muzicalitatea relevă caracteristica esențială a muzei lermontoviene, muzica fiind principalul izvor de impresii, elementul care-i stăpînește obsedant conștiința.

În însemnările poetului s-a găsit o notă, inclusă în *Jurnal* la Nr. 2: „Muzica inimii mele e discordantă acum. Nu pot stoarce pianului sau viorii un sunet ca să nu-mi irite auzul” (I, 379). Din această notă, precum și din mărturiile contemporanilor, aflăm că, pe lîngă darul poetic și de pictor, Lermontov era înzestrat cu o mare sensibilitate muzicală (cînta la pian, vioară și flaut, era un bun interpret vocal, compunea). Muzica nu era pentru el doar un mod de petrecere a timpului și de afirmare în saloanele pe care le frecventa. Prin muzică, precum prin poezie sau desen, Lermontov se caută și se exprimă, încearcă să prindă chipul lumii risipit în atîtea oglinzi și sunete. Aceste căutări și încercări își trimit eco-ul în poezie, a cărei imagistică și melodică reușește să realizeze marele vis al romanticilor de a surprinde lumea nu numai în aspectele

¹ L. Semenov, *Očerki poezii Lermontova*, Harkov, 1912; P. Kudreavțev, *Poet duzevnyh dissonansov*, Kerson, 1915; B. Eichenbaum, *op. cit.*; P. Bišlil, *Risudy o russkoj poezii*, Praga, 1925; V. I. Cicerov, *Lermontov i pesnja*, în *Sbornik statej*, pod redakcijoj N. A. Glagoleva, Moscova, 1941; B. Glovaški, *Lermontova i muzyka*, Moscova, 1964.

ei vizibile, clare, ci și în muzicalitatea ei, de a exprima intimitatea mobilă a sufletului, caracterul vag și instabil al stărilor afective pure. Datorăm acestei sensibilități muzicale a poetului și propensiunea majorității imaginilor poeziei sale spre ceea ce Gilbert Durand numește „structură a armonizării”², structură, care, după același autor, are funcția esențială de a „împăca contrariile și de a stăpini totodată fuga existențială a timpului”³. Această structurare a imaginii lermontoviene sub regimul acordului viu, a armonizării în sintonie este pusă în evidență de prezența muzicii ca motiv precum și de numeroasele titluri de poezii care trimit la muzică : *Romanță*, 1829, *Cîntec*, 1829, *Cîntec gruzin*, 1829, *Melodii ebraice*, 1830, *Cîntec rusesc*, 1831, *Cîntec*, 1831, *Romanță*, 1832, *Sonuri*, 1831 etc.

Eroii lui Lermontov cîntă (Tamara, Bela, Gruzina, necunoscuta din *Taman*) sau sînt sub influența nemijlocită a muzicii (Peciorin, în *Taman* și *Bela*, Tamara, *Demonul*) prin care li se deschide o întreagă lume a comuniunii prin iubire. Lermontov n-ar putea spune ca Schopenhauer că muzica exprimă esența lumii mai mult ca sentimentul iubirii, pentru că la el muzica și iubirea fuzionează într-o ultimă și veșnică stare a conștiinței. Această fuziune este prilejuită de persistența amintirii cîntecului auzit la trei ani. Dulceața glasului matern ca atare, precum și sunetul muzicii, au impresionat în egală măsură sensibilitatea copilului.

Atenția de care se bucură modulația vocii umane, îndeosebi cea feminină, este pusă în evidență de numeroase pasaje care-i descriu acțiunea asupra eroilor sau asupra poetului însuși. Vocea Verei, de exemplu, este depozitarea unei mari puteri de seducție : „Un fior de mult uitat îmi trecu prin vine la auzul glasului drag” (*Un erou al timpului nostru*). Glasul femeii, care prelungește trecutul ca un ecou și umple tăcerea prezentului cu murmurul vieții de dinainte de naștere, anulează timpul, inițiază o stare de sublimare și extaz :

² Vezi Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed: „Univers”, București, 1977, p. 442.

³ *Ibidem*, p. 432—433.

И голос душу проникает,
Как воспоминанье лучших дней.

Și vocea sufletu-ți pătrunde
Ca dulci și blinde amintiri.

(trad. Victor Tulbure)

Moartea mamei în anul care a lăsat amintirea cîntecului se adaugă acestei impresii melodice ca eveniment care a marcat vizibil psihologia lermontoviană⁴. Emoția muzicală a copilăriei, strîns legată de pierderea mamei, prilejuiește poetului una din cele mai frumoase interpretări poetice ale mitului sufletului (*Îngerul*, 1831), hotărîtoare pentru cadrul semantic în care se va dezvolta imaginea „patriei eterne”. Împrejurările biografice amintite, precum și sensibilitatea muzicală a poetului hotărăsc expresia acestei imagini, în care cuvîntul pronunțat sau cîntat absoarbe percepțiile vizuale, motrice, tactile, convertindu-le în sunet.

Pînă la asimilarea lor în imaginea *îngerului*—*maternitate*—*generă*, din poezia *Înger*, fragmentele universului sensibil (cîntecul de leagăn, glasul, ochii, moartea mamei) primesc diverse obiectivări poetice în evidentă propensiune spre un polisemantism, reunind: zborul, lumina, frumusețea, angelicul, căldura. În variantele din 1829 și 1830, elementele constitutive ale acestei imagini (cînte-

⁴ Aproape că nu există lucrare, în versuri, sau proză, care să nu amintească despre moartea mamei sau de un copil rămas orfan la vîrsta la care însuși poetul și-a pierdut mama (Iurii din drama *Un om străniu*, Arbenin din drama *Mascarada*, Sașka din poemul cu același nume). Este interesant de observat că experiențe similare (pierderea mamei, iubitei sau surorii) au declanșat la poeți din epoci diferite (Novalis, Brentano, Moritz, Tieck, Lermontov, Mallarmé) aceeași structurare a imaginarului în care percepțiile audio-fonice devin dublete compensatorii ale lumii, fiind la rîndul lor dublate de potențialul de abstracție pe care-l vehiculează: sfîntenie, patrie primordială, etern feminin. Faptul a fost consemnat de numeroase lucrări de istoria artei, tipologie a imaginarului, poetică, stilistică. Acestea au ridicat și lăsat deschise următoarele probleme-întrebări: sînt aceste analogii un argument în aprijinul ipotezei că „există o realitate identică și universală a imaginarului” (vezi Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 471), sînt ele motivate de o anumită tipologie psihologică sau ele pot, eventual, pleda pentru ideea că tot ce ni se întîmplă ține de o simbolică ontologică pe care doar arta o poate descifra?

cul, aspirația spre frumusețe, moartea mamei) se caută, se oglindesc reciproc în comparații :

*Головка та ничом не изгнана,
Как некий сон младенческих ночей
Или нам песни матери своей.*

Și chipul tău iubit trăiește-n mine
Ca fericite vise-ale prunciei
Ca blîndul mamei cîntec.

sau își transmit atribute :

*В младенческих летах я мать потерял,
Но мнится, что в розовый вечера час
Та степь повторяла мне памятный глас.*

Pe mama eu încă de mic o pierdui.
Dar parcă-n roșiaticul serilor ceas,
Prieten, din stepă, îngînă un glas.

(trad. Veronica Porumbacu)

Asociația sunet—seară—pruncie din textele citate, prefigurează *melodia nocturnă*, motivul genezei din poezia *Înger*. Această melodie este complementară unui fel de ozon cosmic, cu atributele luminii dulci și vapoase, transparenței și strălucirii calme, în care este plasată imaginea angelizată a mamei. Substanță a sufletului și sălaș al spiritului, acest aer eterat purifică, dar puritatea pe care el o conferă este o puritate caldă, căldura fiind o emanație a maternității surprinsă în gestul esențial de îmbrățișare, ținere la sîn :

Он душу младую в объятиях нес

Ducea (...)

Un suflet în brațele sale

Puritate caldă este și „cîntecul murmurat” al fingerului, care sugerează cîntecul de leagăn și repetă mișcarea de cuprindere a brațelor :

И месяц, и овсяды, и тучи толпой
Внимали той песне сегой.

Și lună și stele, și norii pe vînt
Uimiți ascultau acel cînt.

(trad. H. Grămescu)

Plasat pe fundalul unui trecut fără de începuturi, cîntecul matern deschide orizonturi nemărginite spre lumea stelelor, spre răsăritul obscur al copilăriei. Din această lume în care, esențializate în sunet, toate lucrurile își dau mîna pe marea harfă a timpului, în care cuvîntul și muzica se cheamă, își răspund, se substituie, se contopesc în veșnică înrudire, pleacă spre pămînt îngerii — purtătorii sufletelor. Mediarea angelică apare aici ca semn al transcendenței, dar și ca inițiere a unui compromis între pămînt și cer :

Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез.

Ducea către lumea aceasta de jale
Un suflet în brațele sale.

(trad. H. Grămescu)

Plecarea spre pămînt și întîlnirea cu pămîntul este întrupare a Spiritului și Iubirii universale, apariție a formei, al cărei mod de ființare va fi încercarea întru durere dar și năzuința recuceririi sfințeniei pierdute :

И долго на свете томилась она
Желанием чудным полна.

Și vreme-ndelungă, prin lume, cu dor
Tîrji într-un chin arzător.

Prin această întrupare, lumea mamei dispărute, sălașul supremei Grații, se află în permanent contact cu lumea pămîntului, exilul sufletului-siu. De aici rugăciunea laică lermontoviană (*Rugăciune, Nu-mi face vină, Doamne*), nevoia constantă a poetului de a uni lumea cu evlavie, credința că natura și sufletul, existența și ideea sînt în

contact chiar acolo unde par a se despărți. În această uniune poetul regăsește cîntecul de leagăn matern, starea de securitate și armonie a inconștienței din timpul „прежде” — înainte, anterior audiției cîntecului de leagăn și morții mamei. Acesta este timpul de armonie zero, marcat de îmbrățișare și plutire, de legănatul brațelor materne și brațelor universului.

Pentru a-l realiza Lermontov supune cuvintele unui intens proces de deconcretizare (proces impus de însăși folosirea imaginii arhetipale a îngerului), plasează momentul genezei :

Ducea către lumea aceasta de jale
Un suflet în brațele sale

și timpul existențial :

Și vreme-ndelungă, prin lume, cu dor
Ținji într-un chin arzător.

Într-o sintaxă a sincroniei și repetiției. Fraza poetică lipsită de variații intonaționale și de raporturi de subordonare, adevărată curgere în care mutațiile sintactice se adaugă una alteia (prin juxtapunere sau prin intermediul lui și emfatic), traduce o ambianță de voluptate și fericire, reabilitează feminitatea. Acest mod de combinare a cuvintelor este activ nu numai la nivelul strofei, el structurează corpul întregii poezii care lasă senzația unei melodii neîntrerupte, legănătoare. Impresia melodică produsă de cîntecul mamei susține și structura fonică a poeziilor *Cîntec de leagăn căzăcesc, Izmail-Bei, Îmi port, pustiu, Rusalka*.

Tainic și misterios, vorbind despre necunoscut („чуждый”) și necuprins, atît de aproape de tăcere sau murmur : „и тихую нежно он неж”, cîntecul de leagăn rămîne principalul izvor al impresiei muzicale, cuvintele însoțindu-l sau identificîndu-se cu el în ecoul primitiv al lumii. Sub acțiunea acestui cîntec murmurat cuvintele își pierd funcția nominativă, dar își păstrează virtuțile sonore, puterea lor de a sugera înexprimabilul :

Есть речи-значение
Темно иль ничтожно !
Но им бев волнения
Внимать невозможно.

Sînt vorbe care
Față au ascunsă ! —
Fără tulburare
Nu le-ascultăm însă.

(trad. Ion Brad)

Că Lermontov a fost conștient de valoarea simbolică a cuvîntului în sine, considerat ca unitate fonică, se poate vedea și din acest pasaj dintr-o scrisoare : „(...) vraiment on devrait en écrivant mettre des notes au-dessus des mots”⁵. Este evident aici raportul dintre poet și cuvînt, modalitatea lermontoviană de abordare a limbii care a generat o „poezie în care raportul semnificant-semnificat tinde spre o hipertrofiere a rolului laturii materiale a cuvîntului”⁶.

Datorită acestei tendințe „lirica melodică” lermontoviană, în accepția lui B. Eichenbaum, va converti orice fel de percepții în percepții auditive, va transforma structurile solide ale realului în structuri difuze, muzicale, realizînd ceea ce Carlos Bousoño și D. Alonso numesc „imagini ale semnificantului”⁷ (*Sonuri, Rusalka, Sînt vorbe*). Transferul este posibil atunci cînd intervin chipuri de ființe care și păstrează natura angelică în timpul șederii pe pămînt (copilul, femeia), obiecte care produc muzica (harfa, fluierul, clopotul), sau elemente legate de zbor (aripa).

În poezia *Sonuri* sufletul, aflat sub puterea atotstăpînitoare a muzicii, este purtat spre trecut care ia chipul femeii iubite. Fie ea Varvara Lopuhina, căreia poetul îi face două portrete, semnificative pentru apropierea lor de

⁵ M. I. Lermontov, *op. cit.*, IV, p. 420.

⁶ B. Eichenbaum, *op. cit.*, p. 8 ; V. Jirmunski, *Voprosy teorii literatury*, Leningrad, 1928, p. 93.

⁷ Vezi Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, Ed. „Univers”, București, 1975, trad. Ileana Georgescu, studiu introductiv de Mircea Martin, p. 201 ; D. Alonso, *Poezie spaniolă*, Ed. „Univers”, 1977, traducere și prefață de Sorin Mărculeșcu, p. 257.

imaginea Grației-Înger (unul în stilul madonelor lui Rafael, celălalt, de o sobrietate monahală), sau altă femeie, ea, Iubita, este ecoul raiului, un semn al Sfântului Departe (spațial și temporal) :

Кто скажет мне, что звук ее речи
Не отголосок рая ?

Au cine-mi poate spune glasul ei
Că nu-i al raiului ecou ?

(trad. Aurel Covaci)

Glasul, ochii iubitei sînt percepute ca aluzii la patria pierdută, la un tărîm celest. De aceea, pentru a o numi poetul folosește atribute al căror sens tinde spre dominantă „pur”, „ceresc” : „дева небесная” (fecioară a cerului), „дева чудная” (fecioară miraculoasă), „райская дева” (fecioară a raiului), „дивная простота” (simplitate divină).

În contextul acesta al construirii imaginii purității din realități ale lumii, accesului la puritate prin sunet (glas, cuvinte, cîntec, melodie) i se adaugă mișcarea ascendentă a privirii.

Privirea atrage în cîmpul semantic al purității adjectivele de culoare și de expresie. Izomorfismul albastrului, auriului, luminosului cu melodia nocturnă (puritatea) este întărit de comparația ochilor cu *stelele*, *stelele*, la rîndul lor, aflîndu-se într-un paralelism de identitate cu cerul în poezia *Cer și stele* :

Их луч небес, и, как в родных краях,
Они блеснут всегдами в небесах.

Lumina lor e-a cerului, și, stele,
Vor străluci-n țări ca pe pămînt.

În poezia *Steaua* aceasta identitate subînțeleasă introduce verbul zborului. Ascensiunea („взлет” -- zbor spre) în cazul acesta constituie călătoria în timp, tentativa de stăpînire a primejdiiilor timpului prin Iubire și întoarcere spre copilărie.

Aceeași schemă a înălțării (purificării), cu semnificație similară, o regăsim în contemplarea zborului șoimilor (Dei

șoimi, 1829, *Dorința*, 1831) sau a înălțimilor muntoase. Eroii Iermontovieni frecventează înălțimile cu sentimentul suveranității, desprinderii mîndre și orgolioase (*Demonul*, *Izmail-bci*, *Un erou al timpului nostru*) dar și cu dorința de întoarcere în copilărie (*Primiți salutul meu*, 1832, *Caucazul*, 1830). Semnatica simbolicii muntelui se va grupa, deci, în jurul a doi centri de atracție: *separare* și *comuniune* în puritate și simplitate.

Din asimilarea înălțimii cu puterea și suveranitatea se naște antropomorfismul imaginii muntelui (*Disputa*), prezentat cu atributele voinicului din eposul popular rus: „сторожевые великаны” (uriași de pază). Această asociere poate fi privită ca o unificare a spațiului copilăriei. Caucazul, leagăn al anilor dinții: „Primiți salutul meu, o munți albaștri — ai Caucazului! Căci voi mi-ați legănat copilăria pe crestele sălbatice, voi m-ați purtat și m-ați înveșmîntat în nori de-argint și m-ați deprins cu cerul și tăria” (trad. Victor Tulbure) este asimilat stepei, cu moșia bunicii, unde poetul a ascultat de la oamenii din popor bîline și povești. Asimilare favorizată și de amintirea mamei (*Caucazul*) care conferă purității virile și suverane a piscurilor căldura cuprinderii: „m-ați legănat”, și sfîntenia jertfelnicului: munții sînt „altare-ale naturii” („престолы природы”) sau fumegă ca niște altare („курилися как алтари”). Fumul și aburul dau profunzime luminii și strălucirii pe care o emană muntele în culoare: albastru („синие горы”), alb („снеговые хребты”), diamantin („алмазные грани”), roz sau auriu („золотые цепи”, „светло-лиловые хребты”) și în liniște divină („гордый мир”), așa cum lacrima îndulcește strălucirea ochilor, iar depărtarea în timp aduce reveria.

Atragerea tot mai insistentă a elementului feminin în cîmpul de semnificație a imaginii „patria eternă” deplasează sensul purității dinspre componenta ei „desprindere”, „separare”, „angelism”, spre „comuniune”, dinspre „zbor”, spre „cuprindere” și „lunecare”. Această a doua ipostază semantică a „purității” este chemată de un alt moment privilegiat din viața poetului. Există în amintirile lui un ceas al înserării care a concentrat în el înțîlnirea și despărțirea, lacrima și sărutul. Impresia acestui moment va fi agentul unificator al sunetului (glasului), lacrimii și sărutului

într-o variantă a imaginii „patria eternă” care vizează mișcarea de adaptare prin „vecinătate” frăție și iubire. Pentru că viața este marcată de efortul rememorării melodiei divine iar lacrima și sărutul sînt resimțite ca un acces la divinitate viața se măsoară în lacrimă și sărut.:

*Поцелуями прежде считал
И счастливую жизнь мою
.....
Я слезами когда-то считал
И мятенную жизнь мою.*

Număram săruturi odinioară,
Și-mi părea că-s un rai pămîntesc
.....
Și țineam după lacrimi socoată,
Mă voiam în furtună pribeag.

Fluiditatea lacrimii, legătura ei cu apa, element legănător prin excelență, trimite la muzică, la izomorfismul lacrimii (apei) cu melodia și a melodiei cu sărutul, identificat cu lacrima în acțiuni similare („număram cu săruturi”, „număram cu lacrimi”). Acest izomorfism își găsește expresia în comparații simple de tipul :

*Она поет и звуки тают
Дак поцелуи на устах*

Ca un sărut răsună-n aer
Dezmierdătoru-ți glas

sau în comparații de dublă identificare (lacrimă-sunet, sunet-lacrimă).

Pentru croul lermontovian cîntecul devine o temă de efuziune, lumina lui. Întemnițat într-o mănăstire (*Miziri, Demonul*), închisoare (*Vecinul, Vecina*), castel (*Lituana*) sau în propria-i măreție și singurătate (*Melodii ebraice, Cavaler captiv, Demonul*), el aude în cîntec chemarea țării natale, a timpului și oamenilor de care este despărțit prin ziduri înalte de întunerie. Nostalgie și misterios, cîntecul are o acțiune consolatoare, tradusă în lacrimi :

Я слушаю-и в мрачной тишине
 Твои напевы раздаются.
 О чем они ? Не знаю-но тоской
 Исполнены-и звуки чередой
 Как слезы друг за другом льются.

În liniștea întunecată aud
 Cum cântul tău, încetîșor răsună
 Ce-o fi — nu știu ! Dar de durere-i plin
 Și sunetele se alungă, lin,
 Ca lacrimi ce pe obraz se-adună

(trad. Virgil Teodorescu)

Ecoul lui, ajuns în partea cealaltă a zidului despărțitor,
 se cufundă în liniștea lacrimii care repetă mișcarea fluidă
 a sunetelor :

И кровь кипит-и слезы из очей
 Как звуки друг за другом льются

Mi-e mintea plină de dorinți și chin
 Și sîngele fierbinte. Lacrimi, lin,
 Ca sunetele, pe obraz coboară.

Avem aici una din cele mai subtile și muzicale imagini
 lermontoviene care egalează în putere de sugestie cunoscutele
 metafore absolute : *pînza, frunza, deșertul*.

Apariția lacrimii este efectul consolator al cîntecului
 (luminii) asupra celui care se roagă (*Rugăciune*) sau asupra
 celui ce-și strigă solitudinea în fața divinității și oamenilor
 (*Melodii ebraice, Demonul*). Strigătul și rugăciunea (invo-
 care a luminii, gest ascensional) sînt însoțite în *Melodii*
ebraice de imaginea cîntecului-harfă de aur („*вот арфа*
золотая“), care prin analogia subînțeleasă aripă-harfă,
 aduce în text vocabularul specific temei angelismului : „rai“,
 „înger“, „aripă“, „auriu“ :

Вот арфа золотая :
 Пускай персты твои, промчавшие по ней,
 Пробудят в струнах звуки рай

Îă-ți arfa să răsune :
 Minglietora-ți mină să trezească iar
 Cereștile cîntări pe strune

(trad. Marcel Breslașu)

„Sunetul înaripat al harfei” și „Zborul tainic de îngeri”, producătoare de armonie și liniște, traduc aceeași temă a recuperării patriei pierdute. Dar vecinătatea cu „слезы” (lacrimi) și „надежды” (nădejdi) le conferă pe lângă sensul ascendenței spre celest și pe cel de scufundare, de dizolvare. Nu mai are loc o separare de terestru pentru ceresc, ci o reciprocă oglindire și cuprindere a două realități de aceeași natură, a lui *eu* și *tu*, prinși în raporturi sintactice de inversare și repetiție, în care verbul intră deopotrivă cu sensul lui activ și pasiv. Acest proces aglutinant, de lipire și dizolvare a unei realități în alta, este surprins în metafore de dublă identificare (sunete-lacrimi, lacrimi-sunete) sau în verbe care traduc trecerea, lunecarea : „тают” (se topesc), „льются” (curg), „раздаются” (răsună). Repetarea situației în care sînt prinși subiecții (*eu*) și (*tu*) din poezia *Vecinul*

1. Я слушаю

И слезы из очей,
 Как звуки, друг за другом
 льются

2. Твои напевы раздаются

И звуки чередой,
 Как слезы, тихо льются,
 льются

1. În liniștea întunecoasă-aud

Lacrimi, lin,
 Ca sunetele pe obraz coboară

2. Cum cîntul tău, încetișor,
 răsună

Și sunetele se alungă lin
 Ca lacrimi ce pe obraz se-adună.

este expresia comuniunii pînă la identificare, surprinsă și în verbul „люблю” (te iubesc) :

Кто б ни был ты, почальный мой сосед,
 Люблю тебя.

Oricine-ai fi tu, tristul meu vecin,
 Iubesc în tine anul mei sonnet.

(trad. Virgil Teodorescu)

Avem aici o variantă a metaforei ecoului și oglinzii pe care Lermontov o va folosi pentru a dezvolta cel de al treilea sens al imaginii „patria eternă” care nu va fi legat atât de purificare, cât de fluiditatea dorinței și de întoarcerea la primordial. Acest sens al căutării (călătoriei) traduce dorința de contopire cu natura, care cheamă prin mișcarea balansat hipnotică a apei (*Trestia*, 1832, *Dorința*, 1831, *Rusalka*, 1832—1836, *Mtziři*, 1839, *Tamara*, 1841, *Crăiasa apelor*, 1841), norilor (*Norii*, 1837) și lanurilor (*Cînd dă-n tumult*, 1837).

Sutele de voci ale naturii au o existență simbolică precum existența naturii însăși. Ele par a veni din depărtare, iar ecoul și reverberația le amplifică, unindu-le în murmurul veșnic al lumii: trestia cîntă despre existența ei trecută (*Trestia*), râul care vine din țări îndepărtate spune o poveste tainică (*Cînd dă-n tumult*), viscolul cîntă acompaniat de clopot (*Cîntec rusesc*), vîntul mișcă strunele unei harfe uriașe care poate întoarce timpul (*Ultimul fiu al libertății*), păsările cîntă despre zîna apelor (*Frunza*). În acest murmur stă ascuns însuși sufletul lumii pe care Lermontov îl percepe și transmite cu o frăgezime și simplitate a simțirii și expresiei, comparabile doar cu firescul și profunzimea goetheană din „poeziile ocazionale” sau din „cîntecele naturii”, incluse în *Faust*. Întîlnirea cu marele geniu al poeziei germane prin Goethe și Schiller (direct sau prin interpretările libere ale lui Jukovski) nu este doar întîlnire de structuri congeniale ci și receptare conștientă de către poetul rus a unor structuri lirice (ritmice, melodice, strofice) despre care vom vorbi mai tîrziu.

Avînd un sentiment atât de intim al mișcărilor esențiale de semnificație cosmică, Lermontov nu va folosi elementele naturii pentru a construi alegorii sau tablouri, studii de peisaj. Pentru că natura însăși este pentru el o mare metaforă a vieții, poetul va încerca să surprindă semnificațiile acestei metafore în diferitele chipuri prin care natura i se arată. Îl vor interesa, îndeosebi, elementele mobile ale peisajului, elementele producătoare de unde, sunet, variații de lumină, formă, densitate. Dintre acestea un loc privilegiat îl ocupă apa și norii.

Adîncul tăcut, suprafața generatoare de mișcare și sunet conferă apei puteri enigmatice și mister, pe care poezia

lumii le-a tradus în mitul peștelui-sirenă. Lermontov n-a putut trece pe lângă acest motiv tradițional al poeziei, mai întâi pentru că, structural, este un om al stărilor de tranziție, o sensibilitate atrasă de mobil și fluid, apoi, pentru că în creația populară rusă, pe care a cunoscut-o și prețuit-o, motivul este unul din cele cu frecvență remarcabilă. Că motivul peștelui-sirenă nu este simplu accesoriu romantic ci componentă esențială a gândirii poetice lermontoviene, ne-o demonstrează însăși frecvența lui ridicată (*Frunza, Rusalka, Crăiasa apelor, Tamara, Mțîri, Taman*).

Mișcarea legănătoare a apei fiind identificată în sensibilitatea poetului cu îmbrățișarea și cîntecul de leagăn matern, motivul peștelui-sirenă va fi dezvoltat în constelația semantică a *melodiei nocturne*. Frumusețea și puterile demonice ale apei nu vor avea, deci, o semnificație malefică (excluzînd situația din *Tamara*), ci vor fi simboluri ale unui spațiu paradisiac la care se accede prin uitare și cufundare în psihism primitiv. Oprirea vrăjită a privirii pe suprafața mișcătoare a apei, precum și pătrunderea ei în adîncuri răpește puterea de determinațiune, cufundă conștiința în acele stări de trăire pură în care omul percepe viața și misterul naturii și, în uitarea de sine, este tentat să adere la ea. Cîntecul apei cheamă la renunțare, la o existență netulburată de gînd sau simțire :

Дитя мое,
Останься здесь со мной :
В воде привольное житье
И холод и покой.

Copilul meu,
Cu mine-aiici să stai,
În apă viața-î via mereu,
Răcoare, tihnă ai.

(trad. G. Lesnea)

Obosit de „arșița vieții”, omul poate asculta chemările răcorii și liniștii („холод и покой”), dar le simte străine, pentru că, prin conștiință, și-a depășit condiția naturală și s-a raliat unei lumi pe care singur și-a creat-o. Prilej de mîndrie și neferiche pentru eroul lermontovian. Căci mîndru

de puterile sale, pe care le simte egale cu cele ale naturii, el nu și le poate exercita decât condamnându-se la înstrăinare și distrugere.

Iată de ce unitatea omului cu natura este percepută în planul posibilului, acolo unde se situează visul și mitul (*Miziri*), dorința (*Dorința*) și uitarea (*Îmi port pustiu*).

Din întâlnirea dorinței de a accede la esențe (cufundarea în adâncuri) și a imposibilității actualizării acestei dorințe ia naștere o situație de pură irealitate, transpusă într-o atmosferă de sonoritate, de plenitudine incantatorie a misterului. Introducerea narativului în majoritatea poeziilor care dezvoltă motivul peștelui-sirenă a putut da unor exegeți impresia că se află în fața argumentului care le permite să caracterizeze perioada 1836—1841 ca perioadă realistă în creația lui Lermontov. În realitate, elementul narativ, are cu totul alte funcții aici.

Referirea la date ale lumii externe și obiectivarea acestora în narativ este doar prilej de a face să vibreze nedefinitul interiorității, de a transmite stări de trăire pură (înstrăinare, nostalgie, tentația esențelor), de a supune limbajul unui proces de maximă sublimare și cristalizare. Subiectul, obiectul și predicatul narațiunii sînt în relații, deopotrivă, fictive și reale, din interacțiunea lor născîndu-se o ficțiune reală sau o irealitate mai veridică decît lumea — muzica. Așa se explică de ce, deși structurată pe un subiect clar, această poezie este pur lirică, cum remarcă și Belinski⁸, iar puterea ei formativă se îndreaptă spre virtuțile simbolice și muzicale ale limbajului considerat în sine. În *Rusalka* și *Tamara*, fragmente ale realului — tînărul mort, Tamara și victimele ei, rîul, norii, stîncă, malurile — sînt prinse în raporturi simbolice multiple al căror sens este misterul cîntării și feminității. Acest sens se naște din folosirea savantă a succesiunii tipurilor de mișcare a elementelor naturale, prin crearea unor structuri ritmico-intonationale inedite, prin desemnatizarea vocabularului. Cu alte cuvinte, narativul este supus aici unui puternic impuls de liricizare, activ la toate nivelele, dar manifest cu maximă forță la nivelul ritmico-intonational.

⁸ V. G. Belinski, *Stikhotvoreniia M. Lermontova*, op. cit., IV, p. 517.

Mișcarea ritmico-intonațională a textului devine reflex al mișcării originare a elementelor care se caracterizează prin monotonic, sugestii hipnotice, repetare și dedublare. În consecință, ea va consta din succesiunea unor măsuri ritmice lungi și monotone (amfibrahul sau anapestul) care antrenează sintaxa și structura compozițională în deplasări line, de sens ascendent, descendent și circular. Fenomenul a fost observat și comentat cu multă finețe de B. Eichenbaum⁹, care a găsit pentru a-l defini o expresie căreia analiza noastră îi datorează mult : „отраженная мелодика” (melodică reflectată), adică melodică generată de paralelismul : ritm, sintaxă, intonație. Paralelismul perfect între mișcarea ritmică și cea intonațională este susținut de o gamă bogată de figuri eufonice la nivelul versului, strofei, poeziei în întregul ei (crearea dipodelor și însoțirea acestora de rime interioare, plasarea ingambamentelor în aceeași poziție în cadrul șirului ritmic sau sintactic, introducerea intonației emfatice și dezvoltarea unor lungi perioade sintactice, repetarea unor versuri și a unor strofe etc.).

Efectul poetic al acestor măsuri ritmice este sporit de faptul că, fiind atât de rar folosite în poezia rusă¹⁰, ele acționează cu puterea elementului surpriză. Deși folosite de V. A. Jukovski în primele două decenii ale secolului al XIX-lea pentru a traduce și adapta texte din literatura romantică germană, în anii în care Lermontov scria *Îngerul* (1829) sau *Rusalka* (1836), amfibrahul și anapestul erau încă resimțite ca incompatibile cu ritmul și accentul fonic rusesc. Nici mai târziu aceste măsuri ritmice n-au devenit o obișnuință pentru poezia rusă care va apela la ele în perioadele de căutare a maximei poeticități și de orientare

⁹ B. E. Eichenbaum, *op. cit.*, p. 95.

¹⁰ În privința specificului prozodiei ruse vezi excelentele studii asupra teoriei versului, istoriei versificației ruse și versificației în general, semnate de prestigioși reprezentanți ai școlii formale ruse sau de alți cercetători : V. Jirmunski, *Teorija stiha*, „Sov. pisatel”, Leningrad, 1975 (volumul cuprinde lucrări și articole scrise între anii 1921—1928) ; A. Belli, *Simvolizm*, Moscova, 1910 ; D. G. Glinzburg, *O russkom stihoslozenii*, Pg. 1915 ; V. Briusov, *Nauka o stihe, Metrika i ritmika*, Moscova, 1919 ; B. V. Tomașevsk *Russkoe stihoslozenie*, Pg. 1923 ; *O stihe*, Leningrad, 1929 ; *Stilistika i stihoslozenie*, Leningrad, 1959 ; B. Eichenbaum, *Melodika, stiha*, Peterburg 1922 ; G. Șengholl, *Tehnika stiha*, Moscova, 1960 ; V. E. Holșevnikov, *Osnovy stihovedeniia. Russkoe stihoslozenie*, Leningrad, 1962. i

estetizantă (în așa-numita perioadă a „poeziei pure”, pentru care reprezentativ ni se pare poetul F. I. Tiutcev, cunosător și admirator al poeziei germane culte și populare, și în perioada simbolistă, din care reținem numele lui V. Briusov și A. Blok, amândoi continuatori ai experienței lermontoviene în domeniul versificației).

În folosirea anapestului și amfibrahului, Lermontov a fost stimulat atât de contactul îndelungat cu poezia germană din care a și tradus¹¹ cât și de cunoașterea profundă a folclorului rus, dar este evident că această experiență vine în întâmpinarea unor căutări proprii de modelare și structurare a limbajului poetic care să transmită valori de semnificație de maximă esențialitate. Limba rusă, mlădiată și finisată de Pușkin în măsurile iambice și trohaice tradiționale, este supusă de Lermontov altor exigențe ritmice care-i conferă calități specifice limbilor romanice sau germanice, sporindu-i expresivitatea și muzicalitatea.

Putem spune că Lermontov obține efecte poetice printr-o dublă abatere : de la sistemul limbii și de la tradițiile poeziei ruse, amenințate de canonizare prin prestigiul creației pușkiniene. Dintre acestea, remarcabil ni se pare nu numai efectul de sporire a „forței și acuității” limbajului poetic, remarcat de B. Eichenbaum¹², ci și acela al sugerării unei pure irealități, al transmiterii misterului esențelor prin dublarea lumii aparențelor cu un univers inversat, din poeziile *Rusalka*, *Tamara* și din cântecul peștișorului de aur din poemul *Mtșiri*.

Natura, indusă la un element a'uziv care o rezumă (apa, norii), este prinsă într-un proces de dedublare și repetiție care o concentrează, transformînd-o într-o substanță intimă și de esență : spațiu primordial (al nașterii, în iubire și moarte). Dedublarea și repetiția se vor baza pe jocul de identități, pe multiplicarea lui Unu (reflectare, ecou, reverberație), pe alăturarea de realități incompatibile și crearea unei situații artificiale (plasarea construitului – palate,

¹¹ Lermontov a experimentat aceste măsuri ritmice în traduceri din Ziedlitz (*Das Geisterschiff*), Goethe (*Über allen Gipfeln ist Ruh*), Heine (*Ein Fichtenbaum steht einsam, Sie liebten sich beide*), Schiller (*An Emma, Der Handschu, Das Kind in der Wiege*) etc.

¹² B. Eichenbaum, *op. cit.*, p. 91.

construcții — în universul virgin acvatic). Prin aceste procedee se dublează chiar simbolurile acvatice și frecvența lor, fapt ce permite poetului să creeze timpul narativ al balădei în spațiul liric al imaginii „patria eternă”, să-i confere acesteia un caracter cumulativ extensiv (diferit de caracterul cumulativ intensiv al imaginii „fruct prematur, găunos și searbăd” pe care am analizat-o într-un capitol anterior).

La realizarea acestui tip de imagine concură toate nivelele textului, dar este evidentă importanța pe care o capătă nivelul ritmico-intonațional. Succesiunea gradelor de intensitate, alternanța dintre acumularea și descărcarea tonusului intonațional la distanțe lungi, posibilitatea de a modifica tonul nu numai pe silabele accentuate, ci și pe silabele neaccentuate, cărora li se conferă durată, toate acestea fac din amfibrah și anapest măsuri ideale pentru dezvoltarea metaforei acvatice (*Rusalka, Tamara*), a metaforei somnului (*Cîntecul peștișorului de aur*), precum și pentru structurarea formelor liro-epice ale textelor amintite.

Poezia *Rusalka*, de pildă, se deschide printr-o mișcare largă, rotitoare pe orizontală :

Русалка плыла по реке голубой

Rusalca pe riul albastru plutea

Însoțită de o ușoară deplasare pe linie ascendentă :

И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны.

Și pînă la lună să-mproște voind
A valului spumă de-argint,

(trad. Ion Brad)

Mișcarea lină, de plutire a sirenei este repetată de mișcarea norilor pe cer care, la rîndul ei, este reflectată (repetată) de oglinda apei :

И шуми и крутишь колебала река
Отраженные в ней облака

Și riul vînd se ducea legănînd
Toți norii scaldîndu-i pe rînd.

Reciproca reflectare : mișcarea plutită a sirenei—plutirea norilor ; plutirea norilor —legănatul apei, creează un spațiu sferic al intimității și cuprinderii, răsturnat în adîncurile apei și dublat de imagini ale securității : casa, sărutul, somnul :

Там хрустальные есть города ;
И там на подушке из ярких песков
.....
Спит ВИТЯЗЬ (...)
И в чело и в уста мы в полуденный час
Целовали красавца не раз.

Cleștar sînt orașele, mii ;
Și-acolo pe pat de nisip scripitor
.....
Îmi doarme-un viteaz

.....
Și-l sărutarăm în plină amiaz,
Pe frunte, pe buze, pe-obraz ;

Acestui șir de repetiții și dedublări i se adaugă o nouă inversare. Sirena cîntă și sunetul glasului ei se lovește de malurile înalte ale rîului care vibrează în ecou, așa cum norii se fac ecoul mișcărilor apei, iar apa oglindește mișcarea norilor pe cer :

И пела русалка-и звук ее слов
Долетал до крутых берегов.,

Cînta ea rusalka — și vorbele-n salt
Sufiau pîn'la malul înalt.

Întreaga poezie ne apare astfel ca'o înșiruire, într-o sintaxă a inversării și repetiției, de imagini reflectînd o singură secvență : „русалка плыла” — rusalka plutea. Succesiunea aceasta de identități conferă imaginii fluiditate, irealitate și vag, îi permite să se dezvolte deopotrivă în sincronie

și diacronie, îi deplasează sensul de la concret și uman spre pură idealitate și inuman.

Divizarea versurilor în dipode, subliniate de prezența rimelor interne, și renunțarea la relații sintactice de subordonare creează acea monotonică muzicală sintactică și intonațională, despre care vorbeau D. Ginzburg și B. Eichenbaum¹³, întregesc senzația de dizolvare și irealitate :

| | |
|---------------|-----------------|
| I | II |
| Русалка плыла | по реке голубой |
| Оваряема | полной луной |

Rusalka pe riul albastru plutea
Iar luna ardea peste ea.

| | |
|-------------------|---------------|
| I | II |
| И шумя и крутятся | колебала река |
| Отраженные | в ней облака |

Și riul vuind se ducea legănînd
Toți norii scăldîndu-i pe rînd.

Tonul blînd, fluiditatea frazelor melodice se prelungesc în ecourile dulci ale „rimelor lichide”, cum le numește însuși Lermontov¹⁴, în -ой, -ей, -ю, -я, repetate în rime interne, în formații triplete, ca în exemplul de mai sus : русалка-плыла-оваряема ; голубой-полной-луной ; шумя-крутятся-отраженные ; колебала-река-облака. Revenirea aceluiași grupuri de sunete la intervale regulate în formații închise repetă, la nivelul versului și strofei, structura inelară a poeziei care, în ultima strofă, reia, aproape identic, primele două versuri din prima și, respectiv, a doua strofă :

| | |
|------------------|-------------------|
| I | II |
| Так пела русалка | над синей рекой |
| Полна | непонятной тоской |

Așa peste riul albastru plutea
Rusalka-n tristețea cea grea.

¹³ D. G. Ginzburg, *op. cit.*, p. 132 și B. Eichenbaum, *op. cit.*, p. 85.¹

¹⁴ În poemul *Basme pentru copii* Lermontov își mărturisește preferința pentru aceste rime pe care le asociază cu „asonanțele triple”.

I
 II шумно катясь
 Отраженные

II
 колебала река
 в ней облака

Și riul viind se ducea legănînd
 Toți norii scaldîndu-l pe rînd.

Folosirea asonanțelor *a, u* și aliterațiilor *b, p, l* (ca și folosirea rimelor lichide și rimelor interne grupate în triplete) ne îndreptățesc să deslușim o valorificare conștientă a nuanțelor vocalelor și afinităților consoanelor, un punct de vedere modern asupra cuvîntului poetic considerat în sine. Apelul conștient și insistent la auditiv, în textul analizat, pregătește perceperea lăuntrică a multiplelor straturi de semnificații din care se constituie imaginea spațiului primordial. Cuvintele construiesc în vibrațiile lor asociative un spațiu continuu și rotund, intim, dar în același timp de o dulceață și puritate inumană, misterioasă. *Rusalka*, norii, cîntecul, malurile, tînărul adormit traduc misterul pur, magia mișcării legănate și feminității.

Aceeași convertire a realului în ireal și magic prin mișcări ample, legănate, care se dedublează și se inversează, ne întîmpină și în poezia *Tamara* (1841). Legătura imaginii apei cu fluiditatea dorinței fiind mai evidentă în această poezie, mitul peștelui-sirenă se dezvoltă într-un context narativ care subliniază ardența și demonia iubirii carnale, context care trimite aluziv la motivul Lorelay-Cleopatra.

În ceasul tîrziu al nopții, ceas adecvat cufundării și anulării, din vîrfurile unei stînei scaldate de valurile Terekului se aude glasul Tamarei. Regina iubirii cheamă călătorii cu glasul ei poruncitor și dulce într-un palat al promisiunilor și posibilelor. La auzul glasului vrăjit, dublat de legănarea dulce a apei și de lumina aurie a palatului, voința omenească eșuează, cade în puterea iubirii — demon devorator și răzbunător. Materialitatea densă a poeziei, ardența supra-umană a pasiunii carnale :

На мягкой пуховой постели,
 В парчу и жемчуг убрана,
 Ждала она гостей

 Как будто в ту башню пустую

*Сто юношей пыльных и свежих
Сошлись на свадьбу ночную,
На тризну больших похорон.*

*În pat de puf, cum se cuvine,
În haina de brocart și fir*

*.
Ea-l aștepta pe musafir.*

*.
De parcă-n turn o ceată mare
De fete și flăcăi nunteau,
Ori parcă după-o-nmormîntare,
În jurul mesei ospătau.*

(trad. Virgil Teodorescu)

instaurează promisiunea și strigătul iubirii într-o imensitate golită de suflul vieții. Lumea reală : stîncă, rîul, Tamara, interiorul palatului, își suspendă prezența pentru a lăsa loc solitudinii ființei umane pe care dragostea, închizînd-o în ea însăși, o imobilizează în moarte :

*Сошлись на свадьбу ночную
На тризну больших похорон.*

*... o ceată mare
De fete și flăcăi nunteau,
Ori parcă, după-o-nmormîntare,
În jurul mesei ospătau.*

Realul temporal al narativului (succesiune de gesturi și întîmplări) este anulat aici de reflectarea acestuia în veșnicul timp al valurilor și în melodia lor neînteruptă. Timpul nou creat totalizează dragostea, devenirea și moartea :

*Волна на волну набегала,
Волна погоняла волну.*

*Val luneca peste val
Val alerga după val.*

Liniștea somnolentă a naturii, murmurul ei armonios care cuprinde în moarte, vin să supradetermine valorificarea morții însăși ca promisiune a vieții și iubirii (după

ce viața și iubirea fuseseră promisiuni ale morții) : „свадьба-
nunta = похороны — înmormântarea :

Так сладко тот голос внушал,
Как будто восторги свиданья
И ласки любви обещал.

Și-atît de gingaș despărțirea
Suna în dulcele ei glas,
Ce parcă-ți da din nou iubirea
Pierdută, luîndu-și bun rămas.

(trad. Virgil Teodorescu)

Triada : cîntec, viață, moarte, readuce în prim plan sensul matern al cîntecului. De aceea, cîntecul matern care a legănat geneza (*Înger*, 1829) revine în poezia *Îmi port, pustiu* din 1841, în motivul „сладкий голос” — glasul dulce, alinător al somnului în moarte — însoțit de imaginea arborelui vieții-stejarul :

Чтоб всю ночь, весь день мой дух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленел
Темный дуб склонялся и шумел.

Și zi și noapte-auzul să-mi dezmierde
Un cîntec de iubire lin și clar
Și să foșnească-ntruna, veșnic verde,
Deasupra frunții mele un stejar.

(trad. Al. Philippide).

Instalarea în liniștea cosmică prin negarea negației și enunțarea prezumtivului : уж не жду (nu aștept, nu doresc) — я б желал (aș dori), subliniată de unitatea melodică și sintactică a ultimelor două strofe ale poeziei *Îmi port, pustiu*, nu este o tăgăduire a omenescului în favoarea unei predestinări abstracte, absolute, ci mărturisirea atașamentului față de mișcarea vitală a ființelor și lucrurilor :

Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб дыша вздымалась тихо грудь.

Să dorm pe veci și totuși pieptul meu
Să fie încă plin de vlagă vie
Și să se-nalțe răsuflînd mereu.

(trad. Al. Philippide)

Semnificativă pentru această nouă direcție a imaginarii lermontovian este întoarcerea la viață, la moartea omenească a eroului din poemul *Mizîri*, care, ieșit din cercul de vrajă al cîntecului peștișorului de aur, își împlinește destinul de om. Traseul imaginar al „patriei” va străbate acum concretul colorat și intim al lumii, a cărei energie mobilă cheamă la adaptare și aclimatizare la condiția temporală. Prelungire a ființei în lucrurile lumii, prin privire, această direcționare a imaginarii modifică semantica purității, pe care o va traduce în substantive și atribute ale mișcării, ingenuității și simplității.

Noua atitudine lermontoviană nu se încadrează în rousseauism, chiar dacă, pentru a se exprima, ea recurge la imagini ale primitivismului, exoticului și asocialului. Visului rousseauist de întoarcere la natură și omul natural Lermontov îi adaugă conștiința istorică a imposibilității revenirii prin evadare din social: „De cînd ne-am construit propriile legi, legile naturii nu ni se mai potrivesc” (*Vadim*, IV, 211). Împrejurarea determină apariția unor tendințe de structurare contrastivă în cadrul structurii armonice univers-eu. Aceste tendințe scot treptat eul din spațiul rotund al armoniei și, plasîndu-l în ipostaza de înregistra-tor și martor, pregătesc o altă constelație de imagini al căror sens va fi acela de cucerire și transformare a realului prin luptă și creație.

Al patrulea moment semantic al imaginii „patria eternă” este, deci, un moment de tranziție, marcat de atragerea masivă a concretului, diversului și mișcării în cîmpul ei de semnificație. Din culori, nuanțe, sunete, mișcări, forme se construiește un timp al vieții, o ritmicitate care devine simbol al inepuizabilei multiplicități și afirmare a vieții.

Privirea poetului se oprește acum la suprafața lucrurilor, înregistrează aspectele lor familiare, imediat perceptibile. Fără a se ridica spre spații albastre interstelare sau să coboare în lumea de taină a primordialului, ea descoperă modelul divin în chiar spațiul înconjurător. Acest model

cuprinde natura și ființa care, supuse aceluiași dinamism vital cosmic, formează un organism, un tot armonic căruia poetul îi spune *божний мир* (lumea lui Dumnezeu) sau *храм* (sanctuar). Sînt expresii care rezumă o serie sinonimică a cărei dominantă semantică este „sfințenia”. Cu același grad de abstractizare se folosește expresia „*ковром*” (ca un covor) care introduce în sfera semantică a sfințeniei sensurile de intimitate, diversitate (în culoare, mișcare, sunet), țesătură, unitate, la care se adaugă „*правы дивной простоты*” (obiceiuri de o divină simplitate) și „*ребячий лепет*” (gîngurit de prunc). Pentru că toate expresiile amintite definesc aceeași realitate, lumea simplă a Caucazului, trăind în legea singelui și morții, ele intră în raporturi de sinonimie și reversibilitate.

Ființa umană, considerată a fi emanație a divinului, rezumă toate aceste semnificații și raporturi în luminozitatea trăsăturilor („*светлые черты*”), simplitate duiosă („*милая простота*”), necunoaștere copilărească („*веселья детского полна*”), în firescul și vivacitatea mișcării („*свободы резвое дитя*”). Legătura organică dintre ființa fizică a omului și natură este sugerată de folosirea unui vocabular comun pentru a numi caracteristici, acțiuni aparținînd naturii și omului, fără ca prin aceasta să se ajungă numaidecît la personificarea naturii. Domină substantive și attribute care surprind ingenuitatea :

Ручья ребячий лепет

Murmurul copilăresc al pîrului

И улыбается она

Веселья детского полна.

De-o dulce voioșie plină

Suride gîngășă, zenină

(trad. G. Iosnea)

vitalitatea excepțională :

Немолчный ропот, вечный спор

Eterna coartă, fără spor

Что средь этих стен
Могли бы дать вы мне вармен
Той дружки братной, но живой
Меж бурным сердцем и грозой

Cu ce aş fi putut să schimb
Frăția dintre glandul meu
Și-al vijeliei vuet greu

(trad. G. Lesnea)

virginitatea solului exotic în exuberanța culorilor și imensitatea spațiilor.

Depărtarea în spațiu: „далекый край” (ținut îndepărtat) se asociază cu depărtarea în timp: „прежде” (înainte), „детство” (copilărie), peisajul exotic asiatic devenind astfel natură preistorică, privește a primei zile a creației când elementele, încă într-o divină dezordine și libertate, se mișcă cu o vigoare gigantică. Rîuri cumplite se prăvălesc de pe stînci:

Терек воет дик и влобен
Меж утесистых громад
Буре плач его подобен.

Urlă Tereku-n minie
Prăvălit prin văi adînci,
Plînsu-i pare vijelie

(trad. Virgil Teodorescu)

păduri nesfîrșite se leagănă în vînt:

Все лес был, вечный лес кругом,
Страшней и пуще кандаый чао.

Tot codri, codri nesfîrșiți,
Tot mai adînci, de spaimă plini

(trad. G. Lesnea)

pustietăți seculare stăpînesc munții, prăpastiile lor amețitoare și stepa:

(...) на краю
Грозницей седны я лежал,
Где был, крутись, сердитый вал.

... m-aflai
Aproape de-un năpraznic hău
Vuind de-al apelor durău,

(trad. G. Lesnea)

De data aceasta elementarul și esențialul sînt căutate în impulsul vital pur și simplu și ne sînt sugerate nu prin inducerea naturii la un singur element care s-o rezume, ci prin prezentarea unui complex de realități, care, funcționînd în concomitență, alcătuiesc firea, viața în forma ei cea mai pură :

И блеск, и жизнь, и шум листов,
Стозучный говор голосов,
Дыханье тысячи растений.

Și viața-n toi, și strălucire,
Și frunzele în freamăt blind,
Și mii de ierburi respirînd,
Și mii de glasuri în vorbire !

(trad. G. Lesnea)

Puțini artiști și filosofi au ridicat viața la rangul de sinteză supremă a tuturor polarităților așa cum a ridicat-o Lermontov. Cuvintele derivate de la rădăcina „*жи*” : „*жизнь*” (viață), „*жить*” (a trăi), „*живой*” (vîu, vîoi), „*жизненный*” (vital), „*жизнерадостный*” (cu dragoste de viață) au o frecvență deosebită în textele care dezvoltă această a patra variantă a imaginii „patria eternă”. Ele manifestă o mare libertate în asocierea lor cu alte cuvinte. Contextul poetic le pune în sinonimie perfectă cu derivatele de la rădăcinile : *движ-* : „*движеньё*” (mișcare), „*подвижной*” (mobil), *дет-* (дит-) : „*детский*” (copilăresc), „*детство*” (copilărie), „*дитя*” (copil, *игр-* : „*играть*” (a se juca), „*играющий*” (jucăuș) :

И улыбается она
Веселья детского полна

.....

Но луч луны во влаге выбкой
 Слегка играющей порою,
 Едва ль сравнится с той улыбкой
 Как жизнь, как молодость, живой

И были все ее движенья
 Так стройны, полны выраженья,
 Так полны милой простоты

Suride gingașă, senină, ...
 Cînd luna raza și-o destramă
 Jucînd în abur străveziu,
 Abia-i cu-acel suris de-o seamă —
 Ca viața, tinerețea, viu.

Mișcările cu-necetinelă
 Creșteau atît-de-armonios,
 Atît de grăitoare toate,
 Și-așa de simple, minunate

(trad. G. Lesnea)

Sensul mobilității și vitalității este realizat nu numai prin folosirea seriei sinonimice amintite, ci și prin plasarea în același șir sintactic a unui număr sporit de verbe și forme verbale (participiale și gerundivale), prin alăturarea realului divers (în gen, regn, calitate, cantitate). Perceperea diversului în unitate este marcată de folosirea unor cuvinte compuse, de expresii cuprinzînd cuvinte cu valoare cantitativă: „стоввучный” (cu sute de modulații) „разноцветный” (pestriț, divers colorat), „звонко-бегущий” (rostogolindu-se în susur), „дыханье тысячи растений” (respirația a mii de plante), „миллионом черных глаз” (cu milioane de ochi negri), de succesiunea unor substantive sau adjective de culoare care surprind străfulgerarea, luminozitatea: „блеск” „сверканье” (strălucire, străfulgerare), „жемчужный” (perlat), „алмазный” (diamantin), „излучистый” (strălucitor), „мелькающий” (licăritor), „цветной” (colorat), „узорный” (colorat, împodobit), „алатой” „золотой”, „золотистый” (auriu), „румяный” (rumen), „радужный” (în culorile curcubeului). În străfulgerare și diversitate stă puritatea pe care Ler-

montov o asociază lumii fizice așa cum o asociase lumii spiritului.

Dacă în cazul imaginii *înger-maternitate-geneză* căldura era aluziv constitutivă purității, acum puritatea se identifică în întregime cu căldura (mișcare, străfulgerare). Spațiul cald și intim al naturii :

Я вопрошал природу, и она
Меня в свои объятья приняла

Am rugat natura și ea
M-a primit în îmbrățișarea ei.

este dublat de spațiul închis al căminului : „сакля” — colibă. Coliba este o continuare a stîncii :

Казалось, приросли к скале
Две сакли дружною четой

Parcă crescuseră din stînci
Căsuțe două, ...

(trad. G. Lesnea)

și nu o construcție, iar focul și lumina sînt un reflex al mișcării și luminozității naturii :

Над плоской кровлею одной
Дымок струился голубой

Din hornul uneia, văzui
Cum suie fumul albastrui

(trad. G. Lesnea)

В знакомой сакле огонек
То трепетал, то сиюга гас...

În casa cunoscută-un foc
Ba licărea, ba se atingea

(trad. G. Lesnea)

Sentimentul totalității lumii și rigoarea devenirii formale structurează această a patra variantă a imaginii „patriei” în enunțuri poetice enumerative. Gesturi, lucruri, calități se juxtapun în serii omologice care acoperă lungi secvențe lirice. Jocul de rezonanțe în cadrul unei secvențe și apoi între secvențe stabilește o continuitate care restituie sensul de totalitate a lumii. Imaginea nu se construiește, deci, prin apropierea a doi sau mai mulți termeni (ca în comparație sau metaforă), ci prin enumerarea de date care pot prezenta aspectele cele mai variate, dar care la o examinare atentă își revelă identitatea discretă, apartenența la aceeași familie ideală. Unitatea secvențelor lirice în acest caz nu rezidă doar în experiența poetului, ci și în natura și analogia datelor, și, mai ales, în exersarea rigorii șirului semantic și ritmico-sintactic care ordonează, fără să sărăcească, bogăția și dezordinea divină a naturii.

Structura compozițională a poemului *Mtziiri*, pe care-l putem considera adevărat poem al vieții și naturii, ca și aceea a citorva cînturi din poemul *Demonul* (III, IV, partea întâia, III, IV, partea a II-a) se bazează tocmai pe succesiunea unor astfel de șiruri enumerative, de mari secvențe descriptive, introduse prin exclamații lirice, elemente copulative sau prin juxtapunere. Ordonarea variatului în șirul enumerativ nu are ca efect estomparea sau lunecarea sensurilor prin mai mulți semnificanți, ci menținerea valorilor denotative ale cuvintelor, care intră cu toată claritatea și capacitatea denominativă într-o mișcare ritmică pulsionară, marcată de accente tonice puternice și de forța rimelor masculine.

Natura, oamenii Caucazului, matricea familiei și feminității — coliba — trăiesc în timpul etern cosmic pe fondul căruia timpul istoric al eului liric, martor și povestitor, organizează structura epică a textului la nivelul fabulei. Ambele timpuri — timpul naturii și timpul evenimential — sînt închise în timpul prezent al povestirii, prin care ni se relevă unitatea dorită cu-natură și distanța reală dintre ele pe care o impune însăși prezența eului martor și conștiința acestuia, stăpînită deopotrivă de visul întoarcerii și de ideea imposibilității acesteia :

*Хотелось мне... но я туда
Ийти не смел*

Aș fi dorit ... nu cutezam
Să intru.

Cele două verbe : „хотелось мне” (aș fi dorit) și „я не смел” (dar n-am îndrăznit) rezumă dialectica relației eu-natură pe care Lermontov o exprimă în verbe ale cuprinderii, venirii, apropierii :

*Она меня в свои объятия приняла
М-а primit în brațele ei,*

*О, я как брат
Обняться с бурей был бы рад ;
Тогда к потоку с высоты
.....
Спускаться начал.*

*Fortuna vrui s-o string la piept
Atunci de sus, către șuvoi,
.....
Din piatră-n piatră să cobor
Am început.*

(trad. G. Lesnea)

și în expresii ale plecării, depărtării, trecerii, înlesnite de mișcarea fizică sau de cea a imaginației :

*Я цель одну,
Пройти в родимую страну,
Имел в душе.*

*Căci aveam de gând
S-ajung în țara mea curînd*

(trad. G. Lesnea)

*Винну Аригна и Кура
Венчали дружно и легко...
До них мне было далеко !*

Aragva și Kura cu-alint,
 Tiveau cu rame de argint
 Ostrave cu frunziș sonor;
 Printre tufișuri, ce ușor
 Și cît de dulce alergau ...
 Dar ce departe îmi păreau !

(trad. G. Lesnea)

Сребристый голосок
 Мне речи странные шептал
 И пел, и снова замолкал.

Iar argintiul său glăscior
 Cuvinte stranii îmi șoptea,
 Cînta, tăcea și iar cînta

(trad. G. Lesnea)

Distanța eu-natura primordială este subliniată în poeziile *Grăbind spre nord*, 1837, *Valerik*, 1840, de înzestrarea eului cu date caracteristice legate de apartenența națională, socială și temporală, date separatoare care atrag în cîmpul imaginii „patria” concretul satului rusesc (*Cîntec rusesc*, 1831, *Cîntec*, 1831, *Patria*, 1841) și eul liric — personaj, reprezentat de omul simplu (*Borodino*, 1837, *Testament*, 1840). Vedem în aceasta expresia unei mai largi deschideri a sinelui individual către lume, care permite nu numai încorporarea în *eu* a naturii ci și asimilarea de către acesta a altui *eu* sau aderența lui la alt *eu*. Împrejurarea îmbogățește sensul imaginii patriei cu valori semantice legate de ideea destinului uman care apasă cu aripi de plumb, de ideea durerii și revoltei, aducînd și noi modalități de exprimare a eului liric și de organizare a discursului poetic.

Aderența pasionată la material și uman este marcată, mai întîi, de atragerea în spațiul lingvistic și psihologic al eului, a elementului folcloric gruzin (*Cîntec de leagăn căzăcesc*, 1840) și rusesc (*Slobozenia*, 1831, *Captiv*, 1837, *Vecina*, 1840), apoi de obiectivarea eului liric al autorului pînă la deplina identificare cu omul simplu. Are loc procesul surprins de cercetătorul D. E. Maximov în expresia

„democratizare a eului liric”¹⁶, proces care implică pe de o parte, însușirea de către eroul liric a viziunii poporului asupra vieții, pe de alta, extinderea complexului de trăiri caracteristice eroului liric lermontovian asupra omului simplu. Întâlnirea celor două realități este marcată de o serie de fenomene care vor duce la modificarea discursului liric. Mai întâi, deschiderea eului autorului spre alt eu este sesizabilă în chiar folosirea unor procedee și imagini specifice poeziei populare. Afirmatia ar putea părea nejustificată. Noi considerăm că în această opțiune a poetului nu avem de-a face cu o stilizare menită a actualiza doar spațiul eului, ci asimilarea organică a complexului de valori estetice, etice și psihologice pe care-l aduce imaginea folclorică și tradiționalismul procedeelor prin care ea ființează. Faptul artistic însușit, atrage după sine și subiectivitatea (fie ea și colectivă) care l-a creat. Adăugându-și eul care-l primește, imaginea folclorică devine spațiu de tensiune a lui *eu* și *celălalt* (*celălalt* fiind sinteza unui *eu* și a unei realități). Se instituie astfel o secretă tensiune între doi subiecți (eul poetului și eul poporului) care va prilejui fie actualizarea eului liric lermontovian în spațiul de rezonanță al poeziei populare (*Frunza galbenă*, 1831, *Slobozenia*, 1831), fie actualizarea eului poporului în spațiul de rezonanță al matricei poetice lermontoviene (*Borodino*, 1837, *Testament*, 1840).

Pentru prima variantă a întâlnirii *eu-altul* este caracteristică menținerea liricului în aria tradițională a genului, susținută de folosirea limbajului și ritmului popular, a procedeelor tematice și compoziționale specifice poeziei lirice populare. În cazul acesta, elementul activ al imaginii va fi paralelismul bazat pe similitudinea de situații din lumea naturii și viața omului, ca în poezia *Frunza galbenă*:

Желтый лист о стволъ бьется
Перед бурей :
Сердце бодное трепещет
Прод несчастьем.

¹⁶ D. E. Maximov, *Poesiја Lermontova*, p. 156.

Frunza galbenă se bate de tulpină
Înaintea furtunii,
Biata inimă tremură
Presimțind nefericirea.

După cum se poate vedea, Lermontov apelează aici la un paralelism pozitiv pe care-l dezvoltă apoi în secvențe strofice paralele după procedeul cunoscut din lirica populară rusă. Dezvoltarea celor doi termeni ai paralelismului „frunza pală” și „sărmana inimă” în strofe paralele prilejuiește accentuarea unor tendințe ritmice și intonaționale care anunță fenomenul de „prozaizare” a liricului. Ritmul abrupt, supus intonației vorbirii, rupe unitatea versului în secvențe inegale, apropiindu-l de versul liber. Pe fundalul convenției ritmice așteptate și enunțate de prima strofă, această transformare a intonației și ritmului vorbirii se detașează ca abatere, absolut necesară în-formării sensului de simplitate, zbugium și asumare a existenței :

Что за важность, если ветер
Мой листок одинокой
Унесет далеко, далеко,
Пожалеет об нем
Ветка сирая ?

Și ce dacă vintul
Îmi poartă departe, departe
Frunza însingurată ?
Îi va duce dorul
Ramura orfană ?

Renunțarea la simetria ritmică subliniază și mai apăsător tendința de anulare a paralelismului ritmic, inserarea în liric a prozaicului și banalului, care în poeziile *Patria*, 1841, *Valerik*, 1840, *Testament*, 1840, își asociază alte procedee de în-formare.

Unul dintre acestea ar fi notația exactă a detaliului și combinarea lui cu alte detalii nu în vederea intensificării calității, ci în scopul obținerii unei secvențe descriptive obiective, ca în poezia *Patria*:

Люблю дымом спаленной жинвы,
В степи почующий обон
И на холме среди желтой нивы
Четы белёющих береж.

.....

И ниву позное гумно,
Набу, покрытую соломой,
С ровными ставними оно.

Îmi place-un foc de paie-n câmp
Și la popas un șir de care,
Mestecenii pe cîte-un dimb,
Înălți și albi peste ogoare; (...)

.....

Și casa cu-nveliş de paie
Și-obloanele de lemn crestă;

(trad. Al. Philippide)

Procedeul fusese deja folosit de Pușkin, care, pentru a-i sublinia ineditul și poeticitatea, îl numise „prozaism”. În epoca lui Lermontov (de fapt, cîțiva ani mai tîrziu), el este resimțit tot ca o abatere de la poeticul tradițional. Ca și Pușkin, Lermontov folosește acest procedeu în mod conștient, stimulat de „iubirea stranie” pentru satul rusesc, pentru sărăcia și măreția austeră a peisajului nordic. Este în această iubire o cuprindere deplină a vieții, o recunoaștere a frumuseții în tot ce ne înconjoară, o regăsire a patriei în ceea ce avem. Acest sens nou al patriei nu contrazice, ci completează puritatea, miraculosul și liniștea patriei dorite. „Печальные деревни” (satele triste), atît de departe în plan denotativ de „чудесное” (miraculosul, neobișnuitul), sînt investite cu sensul frumuseții și sfîințeniei tocmai pentru că sînt percepute în rețeaua conotativă a imaginii „patria sufletului”. Operînd reducerea treptată a imaginii, după tradiția compozițională a folclorului, Lermontov plasează în aceeași serie semantică: „печальные деревни” (satele triste), „наба” (bordeiul) și „мужичок” (țărănușul). Cuprinderea realului în aspectele lui banale, umile, alături acestuia attributele familiarului, frățietății și solidarității întru viață și durere: „ближние” (apropiați), „родные” (rude), „друг” (prieten), „семья”

(familie). În spațiul acestei solidarități și universale frății, eul liric al autorului se contopește cu un alt *eu*, eul poporului, pe care poetul îl lasă să se manifeste în toată autenticitatea lui.

Eul poporului, deopotrivă eu liric și narativ, se va manifesta direct în poeziile *Borodino*, 1837 și *Testament*, 1840. El va constitui nucleul activ al structurării unor forme lirice care împrumută procedee specifice dramaticului și narativului. În această structurare liricul pare că se neagă pe sine, dar numai spre a se reconstitui în forma narațiunii și dialogului liric.

Renunțând aproape complet la convențiile poetice tradiționale, Lermontov realizează în *Testament* o poezie discursivă, de grad figurativ zero, în care tensiunea poetică este generată de întâlnirea realului cu posibiliul dorit sau presupus :

На свете мало, говорят,
Мне остается жить !

Смотри... Да что ?

А если спросит кто-нибудь...

Скажи (...)

Но если кто из них и жив,

Скажи (...)

Соседка есть у них одна...

Ты Расскажи всю правду ей

Puțin îmi mai rămîne de trăit

... Tu vezi ... Și ce ?

Și de te-ntreabă cineva...

Spune-i ... De-i mai găsești în viață,

Spune-le ... Mai am și o vecină-n sat ...

Să-i spui tot adevărul ...

Cum se poate vedea, versul devine aici doar un aspect particular al intonației dubitativ-interogative și imperativă prin care se transmite confesiunea precipitată de di-

naintea morții. Există însă în curgera frazei poetice o liniște și o măsură epică care traduc acceptarea vieții cu partea ei de durere, uitare și neviață, înțelepciune specifică lui Maxim Maximîci (*Un erou al timpului nostru*) și poetului însuși (*Valerik*).

În contextul acestei atitudini față de viață și moarte, a vieții devine egal cu a faptui, iar acestei fapte care este viața nu i se poate pune alături decît tot o faptă — fapta poetului, născută în spațiul vieții pentru a o purta dincolo de ea și a o aduce din nou la ea, îmbogățită cu ceea ce ea nu este și nu a fost, dar poate fi.

De-abia conjugînd cele două fapte, sinele își află adevărata libertate și măsură. El se regăsește în conștiința constructivă care este chemată să realizeze din momentele tranzitorii ale trăirii în lume verticalitatea timpului, mișcarea lui spre inefabil și absolut, dar și spre ființele acestui pămînt care-și parcurg drumul lung al conștiinței „aici” și „acum”.

III. 4. Vocația posibilului. Poetul și poezia

Separarea orgolioasă a sinelui de realul obiectiv, tentativa întoarcerii și repetării în timp, căutarea patriei sufletului ar rămâne momente sterile fără exercitarea unei conștiințe constructive, organizatoare și totalizatoare, care să le confere finalitate. Insubordonarea la existență și moarte pe de o parte, și ordonarea ființei, crearea de simboluri ale timpului și spațiului, pe de altă parte, sînt modalități de manifestare ale acestei conștiințe, care transformă lumea și se transformă pe sine. De fapt, ele reprezintă cele două facultăți ale imaginației creatoare : cea a desfacerii și insubordonării și cea a facerii și ordonării, complementare și absolut necesare actului de imobilizare și formalizare a realului și ființei într-un nou real : obiectul estetic, opera.

În mod firesc, căutarea lermontoviană a sensului suprem al libertății ființei, afirmarea vieții în accepția ei cea mai largă și mai profundă își revendică gestul creator și opera ca veritabile momente de actualizare ale acestora. Faptul presupune mai multe condiții, dintre care de primă importanță pare a fi înțelegerea lucidă și exactă a condiției operei și creatorului, înțelegere la care poetul a ajuns încă în 1829 cu poezia *Melodia rusească*. În această poezie el surprinde condiția de „altceva”, de „nouă realitate” a operei în expresia „мир иной” (o altă lume) reluată și dezvoltată ulterior în variantele : „новый мир” (o nouă lume), „мечты поэзии, создания искусства” (visarea născătoare de poezie, artă) ;

В уме своем я содал мир иной
И обраню иных существование.

O altă lume mintea mea creat-a
Și-altfel trăiesc imaginile-n ea

Одно воображенно творит
Тот новый мир.

Fantazia doar naște
O lume nouă.

Lermontov parvine la înțelegerea acestui nou real prin considerarea operei în sine care se prezintă ca obiect estetic finit printre alte obiecte asemenea¹ și, mai ales, prin conștientizarea propriei activități creatoare, prin scrutarea lucidă a devenirii poeziei și subiectului ei.

În consecință, condiția operei și a creatorului devine obiect de meditație poetică, poezia însăși constituindu-se în spunere a propriei sale devenirii, încât a crea o altă lume va presupune nu numai desprinderea și înstrăinarea de realul obiectiv pentru a-l imobiliza și formaliza în momentul poetic, odată cu subiectivitatea eliberată de conștiința servituții la existență și moarte, ci și desprindere de creat și subiectul creator într-o obiectivare de a treia instanță.

Împrejurarea explică frecvența deosebită în poezia lermontoviană a problemelor creației și creatorului, implicate prin câteva din aspectele lor în tema demonismului (înstrăinare de lume, instituire a momentului eului, situarea la limita realului cu posibilul) și în tema căutării patriei sufletului (aducerea spațiului și timpului în punctul de armonie zero, prospectarea idealului, deschiderea spre lume prin Eros), sau dezvoltate în tema poetului și poeziei.

Aici, și nu numai în motivul apartenenței poetului la tipul psihologic egocentric, invocat de toți exegeții, s-ar afla, după părerea noastră, explicația faptului că eul creator este prezent atât de insistent în opera lermontoviană, că aceasta se prezintă, în mare parte, acordată în tonalități de spovedanie.

¹ Vezi comparația între *Werther* și *Noua Heloisă* într-o notă din *Jurnal*, citată de noi în paginile anterioare, considerațiile privitoare la *Hamlet* într-o scrisoare din 1831, referirile la *Faust*, *Atala*, *Othello*, la romanele lui W. Scott și J. Cooper etc., exercițiile de ucenicie literară constând în repovestirea, imitarea sau adaptarea unor opere preferate, între care *Prizonierul din Caucaz* de Pușkin, *Corsarul* de Byron etc.

Prezența temei poetului și poeziei, modalitatea ei de abordare care depășește propozițiile și imaginile propuse de tradiția poetică (nu numai pe terenul literaturii ruse), consensul cu unele considerații privind psihologia creatoare și natura artei, aparținând celor mai lucizi dintre romantici, ne îndreptătesc să vedem în Lermontov un artist care s-a pătruns pe sine, un geniu în care energia creatoare și energia critică s-au manifestat cu egală putere. Prin energia critică nu avem în vedere doar actualizarea principiilor selecției și ordonării, fără de care creația nu este posibilă, ci și întoarcerea poeziei asupra ei însăși cu întrebări privind regimul ei de ființare, rosturile ei, condiția ei ontologică și axiologică, prin raportarea la real, la subiectul creator și la receptor.

Descifrarea acestor întrebări și a răspunsurilor pe care ele le-au primit în imagistica poeziei și poemelor, în unele pasaje ale romanului *Un erou al timpului nostru* sau ale corespondenței și *Jurnalului* conturează o adevărată „ars poetica” lermontoviană, prezidată de rigoare și de o largă cuprindere a obiectului.

Ni s-ar putea reproșa că e hazardat a vorbi de o „ars poetica” în absența unui sistem axiologic elaborat de poet, în absența unor intervenții (articole, note etc.) care să-i ateste explicit (ca în cazul lui Ch. Baudelaire, E.A. Poe, T.S. Eliot, P. Valéry) intenționalitatea critică, capacitatea de asumare a demersului teoretic. Dar este oare obligatoriu ca un poet să ne ofere explicații pentru a-i putea recunoaște calitatea de a avea conștiința propriei condiții, de a înțelege complexul de probleme pe care-l ridică gestul creator în sine și opera creată?

În ceea ce ne privește, lectura atentă a creației lui Lermontov ne menține în ideea enunțată mai sus pe care vom încerca s-o argumentăm prin analiza textelor cu evident caracter programatic, citate de regulă în literatura critică: *Poetul*, 1838, *În darul tău nu crede*, 1839, *Jurnalul*, cititorul și scriitorul, 1840, *Prorocul*, 1841, *Cuvânt înainte la jurnalul lui Peciorin*, cît și prin atragerea în discuție a unor texte discutate de critică în alt context, sau neglijate cu desăvîrșire.

Izvorită, în egală măsură, din fireasca curiozitate a spiritului în fața unei noi realități pe care el însuși a creat-o, din confruntarea, nu rareori, dramatică dintre om și artist, din necesitatea de a-i găsi artei o justificare în fața vieții și de a-i afirma adevărul, „ars poetica” lemontoviană se distinge printr-un caracter polemic, uneori ascuns, alteori manifestat cu deosebită vigoare, prin căutarea și cultivarea unui sens etic pe care-l vom regăsi la toți marii reprezentanți ai literaturii și științei literare ruse.

Recunoscînd în artă și literatură un „altceva”, aflat în fața realității și dincolo de ea, poetul și-a reprezentat raportul artă-realitate în expresii pe care, la începutul activității creatoare le-a pus, romantic, în raport de antonimie absolută :

И вновь стоят передо мной
Веков протекших великаны ;
Они зовут, они манят,
Поют, и я пою за ними,
И полный чувствами живыми
Страшуся поглядеть назад,
Чтоб бытия земные звуки
Не замешались в песнь мою.

Și lată că-mi răsar în față
Giganții de odinioară.
Mă-ndeamnă și cîntînd mă cheamă
Și-atunci și eu cu dinșii cînt,
Dar, deși plin de dor, mi-i teamă
În vremi trecute să m-avînt :
Ca nu cumva vreun pămîntesc
Econ în cîntu-mi să străbată.

(trad. Al. Philippide)

pentru ca mai apoi să le releve complementaritatea :

И, отзвуки мыслей блуждающих
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.

Și versul tău în lume, duh sfânt peste toți vecii,
Își răspindea înalta lui sofe.
Cum clopotul, pe vremuri, suna în turnul Vecii
Și la restriște și la bucurie.

(trad. Al. Philippide)

Între „бытия земные звуки” (pămîntesc ecou) și „песнь моя” (cîntecul meu) se interpune un proces, agent al vieții: și eternității, pe care poetul îl surprinde în diferite sintagme „воображенье”, (imaginație), „вдохновение” (inspirație), „мечтанье”, „мечта” (reverie, visare). Facultatea de bază a imaginației este considerată a fi aceea de a crea timp prin depășirea timpului și spațiului:

Пространство без границ, течение веков
Объемлет в краткий миг оно.

Fără de hotare spații
Și curgere de vreme
Le-ncape clipa în visare

adică de a conferi imaginatului statut de existență și realitate în alteritate:

В уме своем я создал мир иной
И образов иных существованье.

O altă lume mintea mea creăt-a
Și-altfel trăiesc imaginile-n ea.

„(...) de ce n-ați crede în realitatea existenței lui Peciorin?” — se întreabă autorul în prefața la *Un erou al timpului nostru*, „Образов существование” (existență a imaginilor) și „действительность Печорина” (realitatea lui Peciorin) atestă recunoașterea condiției de „obiect” a imaginii și operei, condiție creată nu de imitarea realului, ci de invenție („вымысел”) și de puterea gândului de a depăși realul („сила мысли”): „Dacă ați admirat plăsmuiri mult mai înfricoșătoare și mai monstruoase, de ce acest caracter, fie el și plăsmuit, nu s-ar bucura de îngăduința voastră?” (*Un erou al timpului nostru*). Sau:

Как часто силой мысли в краткий час
И жила века и жизнию иной.

De câte ori, cu gândul dintr-o dată,
Trăiam în alte vieți și-n alt văleat.

În chiar planul realității poetul deosebește o realitate superficială căreia îi opune realitatea profundă a constanței și esenței lucrurilor, de unde își extrage elementele necesare construirii realității specifice artei :

Наружно погружаясь в их блеск и суету,
Ласкаю я в душе старинную мечту,
Погибших лет святые звуки

.....

И вижу я себя ребенком, и кругом,
Родные все места :

Eu mă prefac părtașul mulțimii îmbătate,
Dar sufletu-mi alintă dulci visuri, neuitate,
Și melodii preaslăvite din anii de demult (...)
Mă văd copil prin locuri de-a pururi îndrăgite

(trad. Ioan Horea)

Trecerea de la realitatea superficială la cea profundă se realizează prin reverie și gândire, acestea pregătind saltul spre realitatea imaginii. Resimțind acest salt ca verticalitate a timpului, Lermontov va surprinde momentul imaginației (inspirației) în imaginea *flăcării celeste* (Fragment, 1831) care-și asociază ulterior imaginea poetului pumnal (Poetul, 1839) :

Хранится пламень неземной
Со дней младенчества во мне.

Din zilele prunciei
Nepămintescă flăcărie mă arde

Из пламя и света
Ронденное слово.

Din flăcări și rază
Cuvântul se naște

În creația lui Lermontov găsim numeroase indicii privind natura, funcțiile și impactul afectiv al imaginației. Astfel, o serie de atribute care însoțesc substantivul *flacără* (imaginație) îi atestă caracterul divin și spontan: „дивный пламень” (flacără divină), „пламень небесной” (flacără celestă), „чудный пламень” (miraculoasă flacără), în timp ce unele adjective și verbe îi implică luciditatea, meșteșugul și lucrarea. Dubla natură a inspirației (imaginației): intuitivă și rațională este rezumată fericit în expresia „вдохновенный труд” (trudă inspirată) care alătură noțiuni considerate incompatibile de estetica romantică:

Быдаёт время (...)
Дни вдохновенного труда,
Когда и ум и сердце полны

Vin clipele de trudă inspirată
Când inimă și cuget sînt preapline.

Expresiile „trudă inspirată”, „inimă și cuget preapline” la care putem adăuga „mintе activă, făptuitoare” (*Fragment*, 1831) au în vedere raportul care intervine, în actul poetic, între emoție și intelect, Lermontov depășind astfel cadrul „interior” al înțelegerii romantice a gestului poetic.

Imaginația este, deci, reprezentată nu numai ca iluminare ci și ca putere de transformare, ca facultate de metamorfoză, prin lucrare, vizibilul care va servi drept suport semnificant „ideii unice” („в единой мысли”), la rîndul ei in-formatoare și reflectoare a vizibilului. În supunerea sensibilității la amprenta realistă a lumii exterioare, ca și în operația de in-formare, Lermontov cere imaginației să se manifeste în deplină libertate și îndrăzneală, dar și în strictă disciplină și rigoare. El alătură acestei facultăți supreme a spiritului atribute ale energiei, puterii, titanismului: „мощный ослеплый дар” (dar îndrăzneț și titanic), „мысль великая” (gîndul este puternic), „лава вдохновения” (lava inspirației):

Но вы ль горюха так любовно гнали
Кто свободный, смелый дар

Oare nu voi aŝi prigonit
Talentul lui cu-nvergănare (...) ?
(trad. Al. Philippide)

Лавна вдохновенья
Клокочет на груди моей
Că lava inspirației fierbinți
În pieptul meu clocotitoare crește
(trad. Al. Philippide)

grație cărora imaginația ni se relevă și ca pasionalitate
din care emerge rațiunea :

Но угаси сей чудный пламень,
Всесожигающий костер
.....
От страшной жажды песнопенья
Пускай, творец, освобожусь.
Dar stinge-această fierbere adîncă,
Năpraznicul și minunatul foc ;
.....
Astîmpără-mi, ô creator al firii,
Cumplitul dor de a cînta mereu
(trad. Al. Philippide)

Foamea de viață și forme :

(...) мрак земли могильный
С ее страстями я люблю ;
Преобрази мне сердце в камень,
Останови голодный взор
Că bezna de mormînt a lumii
Și patimile ei mi-a dragi ; ...
Preschimbă-mi inima în stîncă,
Privirea-mi lacomă oprește-o-n loc.
(trad. Al. Philippide)

tumultul existențial complicat în adîncime, lupta pentru
formă imprimă actului creator intensitate dramatică, de

unde proclamarea orgoliului romantic de revoltat, damnat
și de demiurg, ambiționând redimensionarea universului :

В душе моей как в океане
Надежд разбитых груда лежит
Кто может, океан угрюмый,
Твой изведать тайны ? Кто
Толпе мой расскажет думы
Я-или бог — или никто !

Speranțe frante zac în mine
Ca-n-tr-un ocean adinc și mut.
Dar cine-adincul mohorit
Ți-l știe ? Cine să arate
Mulțimii gândurile toate ?
Sau eu sau Dumnezeu. Atît.

(trad. Virgil Teodorescu)

Colosala energie a imaginației prospectează, cu egală pu-
tere, idealul și realul. Poezia *Jurnalul*, *cititorul* și *scrii-
torul* surprinde aceste două direcții de mișcare a imagina-
ției, opuse dar complementare :

Восходит чудное светило
В душе проснувшейся едва ;
На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг нисходят слова.

И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт.

Răsare-un astru minunat
În sufletul abia trezit ;
Și ca mărgăritare se-nșiruisă cuvintele
În cadența gândului.

Și-n vis curat și nobil lumea
Se naște nolanțată, nouă.

На сердце жадная тоска ;

Невольный страх власы подымлет

II.

Тогда пишу (...) *...*
 Судья безвестный и случайный,
 Не дорожа чужою тайной,
 Приличьем окрашенный порок
 Я смело предаю повору.

O nesăţioasă tristeţe îmi stăpâneşte inima
 ... O groază involuntară mă-nfioară ... Atuncea scriu...
 Judecător necunoscut şi întâmplător
 Nepreţuind tainele altora
 Supun oprobriului public
 Viciul mascat de respectabilitate.

În aceste două stări ale imaginaţiei : cea de luminare, voluptate, armonie, pe de o parte, de suferinţă şi oroare, pe de altă parte, îşi află sorgintea cele două ipostaze fundamentale în care ne apare creatorul în opera lui Lermontov : cântăreţ, bard, invocator al frumuseţii şi armoniei (певец, „бард“) şi judecător („судья“).

Propoziţiilor lermontoviene privind raportul dintre conştiinţa creatoare şi real în spaţiul imaginaţiei trebuie să le adăugăm încă una de foarte mare importanţă teoretică şi practică. Lermontov consideră că prospectarea realului nu trebuie să ocolească uritul şi banalul, căroră operaţia de in-formare le conferă nobleţe şi o frumuseţe care nu ţine de ordinea lumii :

Чуть тронешь ты жезлом волшебным
 Хоть отератительный предмет,
 Стихи звучат ключом целебным,
 И люди шепчут : он поэт

Abia atinşi cu bagheta magică
 Un lucru dezgustător,
 Şi versurile curg ca un izvor tămăduitor
 Şi oamenii şoptesc : el e poet.

Magia transcenderii şi purificării realului de efemer şi întâmplător este conţinută în însuşi gestul atingerii conştiinţei de lucruri, gest înţeles ca atingere spirituală, ca întâlnire a obiectului şi subiectului într-un singur moment de sinteză. Acest moment va presupune, deci, nu numai me-

ta morfoza obiectului atins de conștiință : „отвратительный предмет” obiect dezgustător → „целебный ключ” izvor tămăduitor, ci și metamorfoza eului, găsirea unității interioare a ființei : „он — ел, еул personal → “поэт,, — poet, еул suprapersonal.

Cum se poate vedea, pentru Lermontov, momentul imaginației presupune, alături de relația eu-obiect și relația eu-sine. Prin aceasta el a intuit și înțeles specificul condiției imaginației de a fi concomitent moment al întâlnirii eului cu obiectul și moment al regăsirii sinelui.

Но потеряв отчизну и свободу,
Я вдруг нашел себя в себе одном

Lipsit de libertate și de țară
M-am regăsit, pe negândite-n mine însumi.

precum și funcția artei de a afirma vocația subiectivității la ființă. Regăsirea sinelui, refacerea unității ființei sint resimțite ca o stare de libertate și beatitudine :

С души как бремя скатится,
Сомненье далеко
И верится, и плачется,
И так легко, легко...

Și îndoieli și patime
Se spulberă și mor.
Și cred și îmi curg lacrimi,
Și mi-e ușor, ușor.

(trad. Veronica Porumbacu)

ca o stare de grație care se manifestă cu intermitență, dar pe care cuvântul o înveșnicește în operă. Imaginea flacăra-lumină, expresie a bucuriei creatoare, a sentimentului pătrunderii într-o lume plină grupează poeziile : *Melodie rusească, Rugăciune, Fragment, Poetul, În darul tău nu crede, Jurnalistul, cititorul și scriitorul* într-o serie ciclică, dominată de invarianta semantică : *iluminare*. Această dominantă se actualizează într-o multitudine de expresii în care semnificația afectivă pare a izvorî din cea intelectuală,

și invers : „пламенный” (pasionat, înflăcărat), „всесожигающуи костер” (rugătoatearzător), „лава вдохновения” (lavă a inspirației), „восходит чудное светило” (răsare un astru minunat), „пыл страстей возвышенных” (flacăra a pasiunilor înalte), „и верится, и плачется” (și cred, și plâng), „и так легко легко” (și mi-e ușor, ușor). Deschiderea spre ilimitat a imaginii flăcării, explozia semantică ce rupe linearitatea semnificantului *flacăra* pare a nu fi efectul doar al relației metaforice instituite (flacăra-inspirație), ci și rezultatul percepției tuturor poeziilor citate ca un corp unitar în care fiecare parte (poezie) dezvoltă aceeași semnificație. Nu este vorba aici de a lua în considerare variantele aceluiași text (deși, nici acest lucru nu poate fi lipsit de interes) ci de a semnala procedeul poetic al ciclizării², pe care Pușkin îl inaugura în 1824 cu ciclul *Variațiuni după Coran* și pe care A.N. Nekrasov și apoi A. Blok, în tradiția lui Pușkin și Lermontov, îl vor folosi cu consecvență în alcătuirea cunoscutelor cicluri *Stihuri despre frumoasa doamnă*, *Dansul morții*, *Carmen* etc.³

Între momentul intuirii unității eului cu lumea și cu sine și realitatea materială a operei poetul îl pune pe „a face”, a lucra întru în-formarea spiritului, a meșteșugi cu slova. Ca și lui Pușkin, lui Lermontov îi place să spulbere mitul romantic al creației ca dicteu divin, adăugînd harului („небесный дар”) truda facerii și lupta artistului cu verbul în procesul de elaborare a textului („вдохновенный труд”). Deși unii contemporani aduc mărturii asupra ușurinței cu care poetul redacta numeroasele variante în care se prezintă majoritatea textelor lui (vezi variantele la *Demonul*, *Mizîri*, *Borodino*, *Sînt vorbe* etc.) atestă, dimpotrivă, mucenicie întru găsirea cuvîntului „ce exprimă adevărul”.

² În parte, asupra acestui procedeu atrăgea atenția Belinski în articolul *Stihotvoreniia Lermontova* din 1840, cînd vorbea despre „triumviratul” format din poezile *Poetul*, *Meditații*, *În darul tău nu crede* (p. 523). Poeziile amintite au fost analizate împreună în toate lucrările care s-au interesat de „tema poetului și poeziei în creația lui Lermontov”, dar nu în ideea evidențierii procedurii ciclizării ca procedeu poetic.

³ D. E. Maximov, *op. cit.*, ; A. Blok „Dvojnik”, în *Poeticheskie stroi russkoj liriki*, de același autor, Leningrad, 1973, pp.211—236.

Artistul și cuvîntul îi apar lui Lermontov ca doi termeni de opoziție, dar și de complementaritate. Înțelegînd limbajul poetic ca relație a eului cu obiectul, el îl surprinde pe creator în ipostaza de căutător („искать”) al cuvîntului prin care esența eului și obiectului să capete corp și existență („вид”, „воплощение”, „действительность”, „существование”), sugerează nevoia de corespondență a cuvîntului cu senzația sau cu mișcarea de profunzime a sensibilității, corespondență generatoare de „verosimil” („действительность”, „правда”) de plinătate a simțirii și gîndirii („полнота чувств и мыслей”). Căutarea va fi înțeleasă ca o continuă luptă cu limba, cu partea ei de inerție și neutralitate stilistică în vederea cuceririi și depășirii ei pentru un alt limbaj :

*Холодной буквой трудно объяснить
Боренье дум. Нет звуков у людей
Довольно сильных, чтоб изобразить
Желание блаженства. Пыл страстей
Возвышенных я чувствую, но слов
Не нахожу и в этот миг готов
Пожертвовать собою, чтоб как-нибудь
Хоть тень их перелить в другую грудь.*

E greu să torni gîndirea-n strîmte rime
Și prea sărace vin și fără spor
Sunetele chemate să exprime
Întregul fericirii noastre dor.
Sînt focul viu al patimilor nalte,
Dar vorbe n-am ; stă gata să tresalte.
Mi-aș da și viața de-aș putea
Doar umbra lor măcar s-o pot reda.
(trad. Aurel Rădu)

*Мысль сильно,
Когда размером слов не стеснена.*

E-o forță gîndul
Cînd nu-l sufocă-n strîmt pieptar cuvîntul.
(trad. Aurel Rădu)

Trecerea de la cuvîntul noțional, căruia poetul îi alătură adjectivele „холодный” (rece), „одиной” (înghețat) la cuvîntul expresiv, puternic („оильный”, „пророческий”) se petrece în cadrul relației cuvînt-cuvînt care definește cea de a doua accepțiune a limbajului poetic. Este evident pentru Lermontov că tensiunea limbă-limbaj poetic, cuvînt-cuvînt poetic se rezolvă în procesul de elaborare și scriere a textului care comportă intervenția tehnicii și artificului. Acest proces este redat prin verbul „писать” (a scrie) sau prin expresia „перенести на бумагу” (a transpune pe hîrtie) :

(...) есть красоты
В таких картинах ; только
Перенести из на бумагу трудно .

Și frumusețe-i tot ce s-a văzut ;
Numai s-o știți reda :

(trad. Aurel Rădu)

ambele complementare verbelor „петь” — „a cînta” și мечтать — „a visa” care surprind imaginația în stadiul de reverie și supremă libertate. Ordonarea cuvintelor, delicata operație de dozare, măsurare și combinare a materialelor limbii, instituirea rigorii sînt tot atîtea căi prin care poetul învinge greutatea materiei și se eliberează de natură, menținîndu-se totuși în chiar inima ei. Expresii ca : „созвучье слов живых” (armonia cuvintelor vii), „мерный звук твоих могучих слов” (sunetul armonios al cuvintelor tale profetice) surprind starea paradoxală a cuvîntului poetic de a fi în același timp „făcut”, „calculat” și „natural”.

Valoarea poetică fiind rezultanta conlucrării acestor două momente, Lermontov respinge simpla imitare a „naturalului”, care, transpus pur și simplu în planul poeticului, generează falsul și vidul identic.

El previne și asupra pericolului abdicării de la poetic prin supralicitarea momentului tehnic. Cînd autorul intervine, indiscret și inoportun, cu reguli și perceptive învățate, violentînd cadența intimă a scrisului artistic (pe care Lermontov o sugerează prin frumoasa expresie : „на мы-

ели низкотея слоюа" — cuvintele merg în cadența gîndului), atunci din scriitor el se transformă în actor sau orator, redus la rolul de a vorbi în scris :

Поверь : для них смехом твой плач и твой укор,
Своим напевом наученным,
Как разрѣженный трагический актер,
Махающий мечом картоном

Ridicul ești, mă crede, cu plinsu-ți monoton,
Cu melopeea ta pe rime pusă,
Ca-n scenă măscăriciul cu spadă de carton,
Într-o tiradă spusă și răspusă !

(trad. Sanda Arbore)

Faptul că artistul stăpînește cuvintele prin meșteșug : „размеренный стих” (vers calculat), „наученный напев” (melodie învățată) îi creează responsabilități față de limbă, pe care trebuie s-o mențină în simplitate, firesc și noblețe („простой и гордый твой язык” — limbă simplă și min-dră) :

Когда же на Руси бесплодной,
Расставшись с ложной мишурой,
Мысль обретет язык простой
И страсти голос благородный ?

Cînd oare-n Rusia aridă
Părăsind falsul și minciuna
Gîndul va găsi o limbă simplă
Și va dobîndi glasul nobil al simțirii ?

În citatul de mai sus descifrăm un îndemn la sinteză și esențializare a limbajului poetic (în concordanță cu cele ce scria Pușkin în ale sale *Variațiuni după Coran* sau în *Evgheeni Oneghin*), nu atât în scopul imitării realității, cit pentru a exprima și impresiona. Organizarea limbajului întru transparență și diafan („подымный, безотчетный бред” — diafană și dezinteresată visare ; „из пламени и света рожденное слово” — cuvînt născut din flacără și lumină) sau întru forță și duritate („пропороческая речь” —

cuvînt profetic ; „железный стих, облитый горечью и злостью” — un vers de fier plin de scîrbă și amar) vizază nu numai devenirea cuvîntului și operei ca obiect, dar și destinația ei de a transmite și impresiona :

как-нибудь
Хоть тень их перелить в другую грудь

Doar umbra lor măcar s-o pot reda

(trad. Aurel Rdu)

Operația „перелить в другую грудь” (a trece, a turna în alt piept, în altă inimă) integrează relației artistice și termenul *receptor*, surprinzînd cea de a treia accepțiune lermontoviană a limbajului poetic ca relație de la *eu* la *tu*. Întrebărilor de pînă acum : „pe ce cale” și „cum” devine opera îi se adaugă întrebarea „pentru ce” există ea („зачем, „к чему”). Prin această întrebare, prezentă într-o formă sau alta pe tot parcursul activității lui creatoare, poetul a încercat să-și lămurească rosturile artei, să caute poeziei o justificare în fața vieții. Răspunsul l-a aflat nu privind opera în sine, ci raportînd-o la om și la timp (prezent sau viitor), incluzînd-o în sistemul operă-cititor, care, după cum se știe, presupune o multitudine de probleme și relații, în mare parte sesizate de poet și prinse în succinte expresii poetice.

Pentru cine frecventează creația lui Lermontov se impune cu evidență constatarea că aceasta a izvorît dintr-o acută nevoie de confesiune și comuniune cu oamenii. În-suși poetul exprimă această imperioasă dorință în cuvinte impresionante :

Пыл страстей .
Возвышенных и чувственную, но слон,
Но нахону и в этот миг готов
Пожертвовать собой, чтоб как-нибудь
Хоть тень их перелить в другую грудь

Sînt focul viu al patimilor nalte,
Dar vorbe n-am ; Stă gata să tresalte.

Mi-aş da şi viaţa de-aş putea
Doar umbra lor măcar s-o pot reda

(trad. Aurel Rădu)

În mod firesc, cuvîntul, opera îi vor apărea ca semne ce vehiculează şi transmit o nouă realitate spirituală de natură conceptuală, afectivă şi imaginativă al cărei destinatar este ascultătorul („слушатель”) sau cititorul („читатель”) plasat nu undeva în afara operei ca presupus receptor ideal şi abstract, ci inclus în chiar corpul ei ca real colocutor al poetului. *Ты*, ascultător sau cititor, apare în mai multe variante : „мой друг” (prietene), „моя мадонна”, „любимая” (madona mea, iubito), „вы” (voi), „народ” (popor), „журналист” (jurnalistul, criticul), „публика” (publicul cititor). Relaţia operă-receptor, necesară şi obligatorie, este surprinsă de Lermontov în expresii succinte :

(...) Кто
Толпе мой расскажет думы

Cine să arate
Mulţimii gândurile toate ?

(trad. Virgil Teodorescu)

sau în situaţii-tablou care devin motiv poetic : bardul, cîntăreţul se produce în faţa mulţimii (*Melodia rusească*, 1829, *Cîntecul bardului*, 1830, *Ultimul fiu al libertăţii*, 1830), cititorul stă în faţa textului sau discută cu scriitorul.

Relaţia operă-receptor alături de responsabilităţii scriitorului în faţa cuvîntului responsabilitatea lui în faţa cetăţii. Ca şi decembriştii şi, mai ales, Puşkin (cu ale sale *Poetul*, *Exegi monumentum*, *Prorocul*), care vedeau în poet nu numai un ales al zeilor, ci şi un *civis* („гражданин”), Lermontov urmăreşte să satisfacă exigenţele artei cu rigorea datoriei („долг”, „назначенье”). Capacitatea de a surprinde vuleţul timpului ce va să vină :

И вдали вербующую, открытую пред нами,
Духовный взор его смотрел

Şi-n depărtarea viitorului, ascunsă ochilor noştri,
Sufletul lui privea.

capacitatea de a vedea și de a ști toate („всведение пророка”), puterea pe care o are asupra cuvintelor și sufletelor oamenilor („Его слова пророчески звучали”) îi conferă poetului datoria de a conduce și educa mulțimile întru spirit, de a incendia lumea cu flacăra purificatoare a speranței și cuvîntului nimicitor: „E nevoie acum de leacuri amare, de adevăruri caustice” (*Un erou al timpului nostru*).

Conștiința datoriei conturează un etos al nobleței care va însemna nu numai „saltul peste realitate”⁴, dar și intrarea, prin luptă, în realitate și istorie. În numele unei solidarități umane care traduce voința de osmoză universală întru armonie și demnitate a ființei, poetul, care-și construiește propriul timp prin actul creației, este chemat să construiască și timpul semenilor săi. Demnitatea pe care și-o reclamă întreaga speță umană îl ridică la luptă împotriva divinității, fără nădejdea izbînzii sau măcar a cunoașterii puterii adversarului (*Din plin îți mulțumesc, Rugăciune, Demonul*). Aceeași demnitate, răzbatînd din plînsul și vaicetul mulțimii, îl cheamă în istorie, la fapta care să purifice și să îmbărbăteze:

Так некогда в степи безводной
Премудрый пастырь Аарон
Услышал плач и вопль народный
И жезл священный поднял он,
И на челе его угрюмом
Надежды луч блеснул живой,
И тронул камень он немой —
И брызнул ключ с приветным шумом
Поворожденною струей.

Așa, cîndva în pustul arid
Preaînțeleptul preot Aaron
Auzind bocetul mulțimilor
Ridică sceptrul sfînt
Și pe fruntea lui mohorîtă
Străluci raza speranței.
Atinse piatra mută

⁴ M. Ralea, *Explicarea omului*, în *Scrieri*, I, București, 1972, p. 268.

Și izvorul izbucni susurindu-și prietenește
Unda proaspătă.

În cadrul relației operă (cuvînt poetic) — receptor, poetului i se relevă cu mai multă claritate funcțiile poeziei, pe care G. Durand le numește „funcție a speranței” și „ordonare a ființei conform unui ce mai bun”⁵:

Веру гордую в людей и жизнь иную

Credința mîndră-n oameni și-n viața lor mai bună

(trad. Ioan Horea)

Наш прах лишь землю умячит

Другим, чистейшим существам.

.....

Станут течь их дни,

Невинные, как дни детей.

Osemintele noastre vor îndulci doar pămîntul

Pentru alte ființe mai pure ...

Și zilele li se vor scurge

Nevinovate, ca zilele copiilor.

În contextul acestei înțelegeri a funcțiilor poeziei, Lermontov pretinde poetului un integralism al facultăților care ține de subordonarea cuvîntului la viață în sens larg. Imaginația nu-i va apare doar ca refugiu afectiv și spiritual, ci și ca auxiliar al acțiunii. De aceea în loc de „cuvînt”, „gînd” („слово”, „мысль”), sau împreună cu acestea, el zice „faptă” („дело”, „подвиг”), înțeleasă ca sacrificiu de sine întru veșnicirea ființei:

(...) неведомый пророк

Мне обещал бессмертие и живой

Я смерти отдал все, что дар земной

De nemurire un profet mi-a spus

Și-o pun deoît pe toate mai presus

(trad. Aurel Rău)

⁵ G. Durand, *op. cit.*, p. 515 și 533.

întru desființarea nimicului, instaurat de râvna de stăpînire a stupidității :

О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза ослепленный стих
Облитый горечью и властью !..

Ah, cît aş vrea să tulbur surisul lor de gheață
Și-un vers de fier și pară să le arunc în față,
Mistuitor în flăcări de scîrbă și amar !

(trad. Ioan Horea)

și întru identificarea naturii lucrurilor.

Aceste ipostaze ale faptei poetice sînt consubstanțiale, motiv pentru care Lermontov le sugerează prin aceeași imagine, imaginea *poetului-luptător*. Voința de a accelera istoria și timpul, dorința de prezentificare a viitorului conferă acestei imagini o structură mesianică, predispune simbolismul să se organizeze în povestire dramatică sau istorică. Elementul structurant va fi, în acest caz, simbolică iudeo-creștină, dezvoltată în parabole ale luptei și sacrificiului (*Melodii ebraice*, 1837, *Trei palmieri*, 1839, *Poetul*, 1838, *Profetul*, 1841) :

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья :
В меня все ближние мои
Бросали бешено каменья.

Am propovăduit iubire
Și adevăr, am căutat,
Dar cei din preajmă-mi, răi la fire,
Cu pietre-n mine-au aruncat.

(trad. Al. Philippide)

Pentru a obține această imagine, poetul apelează și la mitologia modernă a revoluției pe care o rezumă destinul lui Byron, Pușkin, Chénier, I. A. Odoievski, destin împlinit întru ceea ce el numește „дело общее” — cauză comună (15 iulie 1830, *Din A. Chénier*, 1831, *Moartea poetului*, 1837, *In memorian A. I. Odoievski*, 1839). În

consecință, cuvîntul „poet” își interferează semantica cu aceea a cuvîntului „răscoală” (sau revoluție), împrejurarea prilejuind dezvoltarea imaginii *poetului* în expresii și metafore ale luptei și războiului: poetul este nu numai *proroc*, dar și *cavaler* („рыцарь”), *luptător* („боец”), cîntecul lui este o luptă („бой”, „битва”):

Помню я только старинные *симои*,
Меч мой тяжелый да *панцырь* железный.

Vechile lupte ca-n vis trec în fugă,
Văd și armura și armele grele

(trad. Victor Felca)

iar intrarea lui în istorie prin fapta poetică se asociază mișcării de scoatere a pumnalului:

Проснешься ль ты опить, осмеянный пророк !
Нль никогда, на голос мщенья,
На золотых ножон не *вырвешь* твой *клинок*,
Покрытый ржавчиной презренья ?

Te vei trezi tu oare, profeet batjocorit ?
Vei scoate tu vreodată la lumină
Din teaca lui de aur pumnalul-acoperit
De jalnica disprețului rugină ?

(trad. Al. - Philippide)

Forța expresivă a cuvîntului poetic, calitatea lui de cuceritor și transformator al realului cer atribute ale durității, iuțelii, pe care Lermontov le alătură substantivelor vorbirii sau cîntării, precum și înlocuitorilor lor: „*железный стих*” (vers de fier), „*могучие слова*” (cuvinte pline de forță), „*стих как божий дух*” (versul ca duhul lui Dumnezeu), „*меч тяжелый*” (sabie grea), „*панцырь железный*” (scut de fier), „*мысли благородные*” (gînduri nobile), „*песнь дика*” (cîntecul e sălbatic), „*булат его хранит таинственный закал*” (oțelul lui păstrează misterioasa călire) care, puse în vecinătatea verbelor *agendi*: „*провел след*” (a lăsa urmă, a produce o rană), „*пропвал*” (a rupt), „*звенел*” (a sunat), „*носился*” (plutea, se purta), „*авучал*”

(răsuna), conferă frazei poetice dinamism și forță, iar versului „sunct metalic”⁶.

Izomorfismul semantic al cuvintelor „poet” și „răscoală” atrage în câmpul de semnificație al imaginii poetului-luptător și imaginea clopotului-vestitor al vremurilor de restriște sau al victoriilor. Este foarte probabil că folosirea comparației :

*Отзвук мыслей благородных
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.*

Și versul tău în lume, duh sfânt peste toți vecii,
Își răspindea înalta lui solie
Cum clopotul, pe vremuri, suna în turnul Vecii
Și la restriște și la bucurie.

(trad. Al. Philippide)

nu se datorește atât tradiției poetice romantice, mai vizibilă în poezia de început *Dimineața de iarnă*, 1831 :

*Всегда один,
Высокой башни мрачный властелин,
Он возвещает миру все, но сам-
Сам чужд всему, земле и небесам.*

Mereu singur,
Stăpîn mohorît al înaltului turn
Vestește lumii totul;
El însuși rămînînd străin pămîntului și cerului.

care surprinde condiția de inadapdat și însingurat a creatorului („один” — singur, „чужд” — străin), cît contactului lui Lermontov cu istoria Rusiei, interesului său constant pentru republica novgorodiană. Că lucrurile stau așa ne-o dovedește comunitatea de vocabular dintre *Poetul* și poeziile *Ultimul fiu al libertății*, *Salutul meu, sfînt leagăn* precum și prezența cuvîntului „веча” (adunare a poporului în vechiul Novgorod, devenită simbol al republicii și independenței), alături de „поэт” (poetul), „колокол” (clopotul), care, cum se poate vedea, în poezia *Poetul*, îmbogățește

⁶ V. G. Bellinski, *op. cit.*, IV, p. 502.

semantica imaginii poetului-luptător cu sensul de „participare”, „angajare” în numele mulțimii. Prin imaginea poetului-pumnal și poetului-clopot, Lermontov reclamă locul cuvenit poetului în cetate, loc pe care l-a pierdut, neînțeles și alungat (*Profetul*) sau degradat printr-o destinație improprie (*Moartea poetului*, *Poetul*). Autentica vocație de luptător a poetului pe care o trădează simbolistica luptei și războiului, energia și forța frazei lui poetice, îl desolidarizează, în ironie și autoironie, de scriitorul abdicat de la condiția de *vates* (*În darul tău nu crede*, 1839). Acceptând perfid opinia mulțimii naive („черни простодушной”) pentru care nimic nu are preț dacă nu-și dovedește utilitatea practică imediată :

На что нам анать твои волненья

Căci nouă ce ne pasă de-ar suferi și cum ?

(trad. Sanda Arbore)

Lermontov accentuează în poezia *În darul tău nu crede* spiritul de joc al poeziei, introduce o vivacitate spirituală liberă care-i permite să se întrebe, în același timp, dacă există demnitate pentru artă în afara responsabilității și vieții, și care trebuie să fie condiția acelorora cărora ea le este destinată.

În acest context, poetul aduce în discuție responsabilitatea cititorului în fața operei de artă, necesitatea ca și el să posede o artă, arta „impresiei” : „должно ощущать” (trebuie să simtă, să perceapă). Deși recunoaște că gestul de artă nu are nevoie de un public care să-l măgulească, că arta nu este un appendice de vulgarizare, Lermontov este preocupat de destinul poeziei nu numai în eternitate ci și în spațiul lui „acum”. Titlul poeziei *Jurnalul cititorului și scriitorului* din 1840 este sugestiv pentru această preocupare a poetului. Scriitorul, pus în fața criticului (gazetarului) și cititorului propune, de fapt, o problemă specifică sociologiei literaturii : creație, succes, durată, influența generală a literaturii asupra societății, soarta ei socială în timp și spațiu.

Folosirea a două categorii distincte de cuvinte pentru a nominaliza receptorul : читатель” (cititorul), „публика”

(publicul), pe de o parte, și „журналист” (gazetar), „критик” (critic), pe de altă parte, atestă că Lermontov deosebea două feluri de a citi poezia definite de D. Alonso ca „prima cunoaștere a operei poetice” și „a doua cunoaștere a operei poetice”⁷. Prima cunoaștere poetică este cea a cititorului, a publicului pentru care arta poate fi o simplă petrecere a timpului sau, dimpotrivă, o școală de educație a gândirii și simțirii, un prilej de regăsire a propriei ființe și de suscitare a speranței :

Как отдыхает ум и еруда,
Коль попадетсѣ как-нибудь
Живое, свежее творенье.

Ce odihnă aduco sufletului și minții
O creație vie și plină de prosepțime.

Pentru a ajunge la esența poeziei, cititorului i se cere nu numai capacitate impresivă :

Холодный слушатель есть камень

.....

Он станет толковать, что должно оцутить ;
В простом не видя совершенства,
Он не привык прекрасное ценить.

Va sta să judece ce trebuie să simtă
În cele simple nevăzînd desăvîrșirea,
Frumosul n-a deprins a-l prețui.

ci și educație, pregătire estetică : „Publicul nostru este încă atît de tînăr și atît de naiv (...) e pur și simplu slab pregătit (*Un erou al timpului nostru*). Educația estetică, pregătirea („воспитана”—este educată ; „неприготовленный взор”—ochi nepregătit) sînt necesare nu numai operației de evaluare a operei („прекрасное ценить”) ci și prevenirii unor efecte nedorite pe care ea le-ar putea avea pentru viața socială :

⁷ D. Alonso, *op. cit.*, p. 24 și, respectiv, 164.

К чему толпы неблагодарной
 Мне злость и ненависть навзлечь
 Чтоб бранью назвали коварной
 Мою пророческую речь ?
 Чтоб тайный ад страницы злойной
 Смутил ребенка сон покойный
 И сердце слабое увлек
 В свой необузданный поток ?

De ce-aş atrage ura şi dispreţul
 Multimii nerecunoscătoare ?
 Pentru ca ocară să considere
 Cuvântul meu profetic ?
 Pentru ca tainica otravă a slovei de foc
 Să tulbure somnul liniştit al copilului
 Şi să atragă inimile slabe
 În şuvoiul pustiitor ?

Forţa de propagare a artei, puterea ei de persuasiune îşi pot pierde funcţia lor benefică dacă nu-şi găsesc publicul adecvat şi timpul propice. De aici, necesitatea celei de a doua cunoaşteri poetice, cea a criticului, înregistrator de generoasă amplitudine, care este chemat să creeze acest public şi să grăbească timpul idealei receptări a operei. Respingînd, în expresii virulente, platitudinea interpretării, lipsa de adîncime şi superficialitatea lecturii critice : „(. . .) această carte a avut de suferit de pe urma credulităţii nefaste pe care au avut-o unii cititori, şi chiar cîteva reviste, faţă de sensul literal al cuvintelor” (*Un erou al timpului nostru*, trad. Al. Philippide). Lermontov propune o critică definită de gestul înţelegerii („внимать”), de încredere în adevărul şi raţiunea artei („верить”) şi de maximă deschidere prin sensibilitate („ощутить”) :

Станут верить и внимать
 Повествованию горькой муки

Că oamenii vor asculta
 Balada chinului prin mine,
 Şi frunţile îşi vor pleca
 La armoniile divine ...

(trad. Sanda Arbore)

Considerată în raportul său cu receptorul, opera apare ca mijloc prin care conștiința scriitorului se comunică altor conștiințe. Caracterul dialogal al raportului eu-tu, implicat oricărei opere, în cazul poeziei *Jurnalul cititorului și scriitorul* este marcat de însăși structura dramatică a textului. Aici, eu, tu₁, tu₂, tu_n se delimitează la nivelul discursului poetic prin cuvântul propriu. Tensiunea dialogală a eurilor nu mai este supusă unei singure voci, cea a autorului (cum se întâmpla în *Trei palmieri*, *Profetul*, *Darurile Terekului*, piese cu tendință vădită spre structurare dramatică, dar păstrînd totuși forma consacrată a discursului liric), ea este lăsată să se manifeste în libertate și să ia forma dialogului dramatic. Puterea de a voi eliberează aceste euri (cititorul, gazetarul, scriitorul) de sub tutela autorului, punîndu-le sub un control moral obiectiv și introducîndu-le în timpul dramatic și epic. Nu întîmplător, tocmai în această perioadă (1838—1841) Lermontov își găsește formula proprie pentru lirica narativă și cu personaj, descoperă principiile epicului în proză după ce se experimentase întîi în proza lirică (*Vadim*).

Interesat de justetea cuvîntului, de acțiunea lui în real, Lermontov își pune și problema adevărului poeziei în fața adevărului existenței umane. Ispitit la un moment dat să acorde întîietate realismului existenței în fața artei :

*Но песнь — все песнь ; а жизнь — все жизнь !
Он спит последним сном !*

*Dar cîntecu-i cîntec și viața-i viață !
El doarme somnul de veci.*

recunoscînd că pentru cei nealeși e important adevărul tragic al existenței care, în esența ei, este mai presus de viața creată :

*Взгляни : перед тобой играючи идет
Толпа дороною привычной ;
На лицах правдивных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.*

Поверь : для них смехом твой плач и твой укор

Priveste cum pe calea cea largă trec mereu
 Aceiași oameni — prea cumintea gloată :
 Pe chip-abia un cearcăn săpat de traiul greu,
 Și nevăzută-a lacrimilor pată ...
 Ridicul ești, mă crede, cu plînsu-ți monoton.

(trad. Sanda Arbore)

Lermontov, fără orgoliul atîtor creatori care l-au precedat sau urmat, exaltă curajul artei și artistului de a se constitui pentru ceea ce nu există, de a prospecta posibilul și, prin aceasta, de a conferi timpului și spațiului continuitate și unitate întru ființă. În acest context, cuvîntul și opera îi apar ca mod de a fi, în timp, și dincolo de timp :

*Боюсь исчезнуть совершенно.
 Хочу, чтоб труд мой вдохновенный
 Когда-нибудь увидел свет*

Mă tem că pier fără de urmă.
 Și-aș vrea ca focul ce mă scurmă
 Să iasă cîndva la lumină.

(trad. H. Grămescu)

cu sine și cu alții :

*Станут верить и внимать
 Повествованью горькой муки.*

Că oamenii vor asculta
 Balada chinului prin mine

(trad. Sanda Arbore)

Încît starea de excepție a poetului pe care atît de des o are în vedere, în ultimă instanță, pare a avea nu semnificația orgoliului „supraomului” sau a unei „superumanități” cum au fost înclinați să creadă D. S. Merejkovski⁸ și Vl. Soloviev⁹, ci sensul unei posibile umanități și a unei posibile libertăți umane. Semănător de gînduri și simțire în veac :

⁸ D. S. Merejkovski, *Lermontov, Gogol*, p. 3.

⁹ Vl. Soloviev, *op. cit.* „

Но бросаю всяк ни мысли плодотворной,
Ни решим начатого труда.

... vom străbate
Prin veac fără o faptă, un gând nemuritor,
Căci geniul ce deschide cărări necercetate
Nu şi-a mai spus cuvântul cerut de viitor.

(trad. Sanda Arbore)

poetul este văzut în lungul şir al „lucrătorilor” (cu străbuni şi urmaşi — „предки”, „потомок”) prin care umanitatea este şi devine, nu dincolo de lume, ci cu lumea, în comuniune cu aceasta şi în deplină libertate de sine. Deci, iată că Lermontov ne dovedeşte, ca mulţi alţi mari creatori ai lumii, că întoarcerea poeziei spre sine nu poate avea semnificaţia închiderii sau refuzului vieţii, că, dimpotrivă, ea devine cea mai largă deschidere spre fiinţă, afirmare a acesteia în ipostaza ei de cea mai aleasă şi fecundă libertate.

INDICE DE NUME

A

Abramovici, M. I. 35
 Alonso, D. 94, 148
 Arhipov, V. 20
 Aristotel 5, 7, 9, 11
 Asmus, V. 20.

B

Bachelard, G. 8, 18, 33, 37, 71, 72
 Barthes, R. 11
 Baudelaire, Ch. 8, 12, 19, 23, 55, 127.
 Belaval, Y. 9, 15,
 Belinski, V. G. 22, 27, 51, 62, 102, 136, 146
 Belii, A. 103.
 Bem, A. 35
 Biçilli, P. 88
 Blaga, L. 8, 19
 Blok, Al. 25, 30, 104, 136
 Bousoño, C. 94,
 Brentano, C. 90
 Breton, A. 9
 Briusov, V. 103, 104
 Byron, G. G. 34, 64, 126, 144

C

Caminade, P. 9
 Camus, A. 19
 Chateaubriand, F. R. 31
 Chénier, A. 144

Cicerov, V. I. 88
 Cohen, J. 8, 9, 12, 16
 Coleridge, S. T. 11
 Cooper, F. 126
 Croce, B. 5, 7, 11, 12, 16

D

Deguy, M. 9,
 Dokusov, A. M. 62
 Dostoievski, F. M. 19, 26
 Duchesne, E. 20, 36
 Dufrenne, M. 13
 Durand, G. 89, 90, 143
 Durilin, S. N. 61

E

Eichenbaum, B. 19, 61, 72, 88, 94, 103, 104, 107.
 Eliot, T. S. 127
 Eminescu, M. 16

F

Fischer, V. M. 72
 Frye, N. 83

G

Gane, T. 20, 21
 Ginsburg, D. G. 72, 103, 107
 Ginsburg, L. 51

Glagoleva, N. A. 88
 Glovaški, B. 88
 Goethe, J. W. 6, 10, 14, 22, 34,
 62, 68, 100, 101
 Grecu, Viorel 7
 Grigoriev, A. 62
 Grossman, L. 72
 Guirrod, P. 16

H

Hamann 60
 Hegel, G. W. F. 5, 29
 Heidegger, M. 5
 Heine, H. 64, 104.
 Holşevnikov, V. E. 103
 Hugo, V. 31
 Humboldt, W. von 13
 Husserl 5

I

Ikonnikov, S. I. 51

J

Jakobson, R. 9
 Jirmunski, V. 94, 103
 Jukovski, V. A. 100, 103

K

Kant, I. 5, 10
 Kraevski, A. A. 30
 Kudreavţev, P. 88

L

Lavater 61
 Lavrin, J. 19, 20
 Leopardi, J. 23
 Lewis, D. 9, 16
 Loghinovski, E. 61

M

Mallarmé, St. 90
 Manuilov, V. A. 62
 Maximov, D. E. 20, 30, 51, 119,
 120, 136
 Merejkovski, D. S. 72, 151

Mesmer 61
 Migliorini, M. 42
 Mihailova, E. 30
 Moritz, K. Ph. 90
 Morpurgo-Tagliabue, G. 6, 10,
 13

N

Negulescu, P. P. 11, 16
 Nekrasov, A. N. 136
 Nerval, G. de 24
 Nietzsche, Fr. 7, 19, 20, 23
 Nolman, M. 65
 Novalis, 90

O

Odoievski, I. A. 32, 144

P

Pascal, B. 60
 Picon, G. 7
 Pippidi, D. M. 7
 Poe, E. 8, 9, 11, 13, 14, 16
 Pongs, H. 16
 Potebnea, A. A. 13, 14
 Pumpeanski, P. 62
 Puşkin, A. 32, 34, 62, 68, 104,
 122, 126, 136, 139, 141, 144

R

Rafael 89
 Ralea, M. 142
 Ransom, J. C. 8, 12
 Ribot, Th. 11
 Ricardou, J. 18
 Richard, J. P. 18
 Richards, I. A. 8, 12
 Rousseau, J. J. 61
 Rozanov, I. N. 72

S

Schelling, F. W. J. von 5, 29,
 60, 61
 Schiller, Fr. 29, 100, 104
 Schopenhauer, A. 5, 61, 89

Scott, W. 126
Semenov, L. 88
Shakespeare, W. 22, 62
Sokolov, A. N. 62, 65
Soloviov, Vl. 19, 62, 72, 151
Spasovici, V. D. 65
Spisani, F. 78

Ş

Şengheli, G. 103
Şklovski, V. 8

T

Tamarcenko, A. E. 30
Tiek, J. L. 90
Tiutcev, F. I. 104
Tînianov, I. 8, 12, 16
Tolstoi, L. N. 26
Tomaşevski, B. 16, 103

Triomphe, R. 34, 44
Turgheniev, I. S. 27, 28

U

Ullmann, S. 42

V

Valéry, P. 8, 12, 127
Vinogradov, V. V. 15
Volpe, G. della 12, 17

W

Waliszewski, K. 20

Z

Zarecki, V. A. 15
Ziedlitz 104

C U P R I N S

Capitolul I

| | |
|---|---|
| <i>Perspective teoretice și metodologice. Despre imaginea poetică</i> | 5 |
|---|---|

Capitolul II

| | |
|---|----|
| <i>Imaginativul lermontovian. Viziune și expresie</i> | 19 |
|---|----|

Capitolul III

| | |
|---|-----|
| <i>III.1. Spațiu existențial</i> | 38 |
| <i>III.2. La limita realului cu posibilul</i> | 60 |
| <i>III.3. Patria sufletului</i> | 86 |
| <i>III.4. Vocația posibilului</i> | 125 |
| <i>Indice de nume</i> | 153 |

Redactor : DOINA FLOREA CIORNEI
Tehnoredactor : MIHAI BUJDEI

Apărut 1983. Format 54×84/16. Coll tipo 9,75
Bun de tipar la 12.V.1983
Editura Junimea, str. Gheorghe Dimitrov nr. 1
IAȘI—ROMANIA



Tipărit la Intreprinderrea poligrafică Iași
str. 7 Noiembrie nr. 49
sub ed. 331

B.C.U. „M. EMINESCU” IAȘI